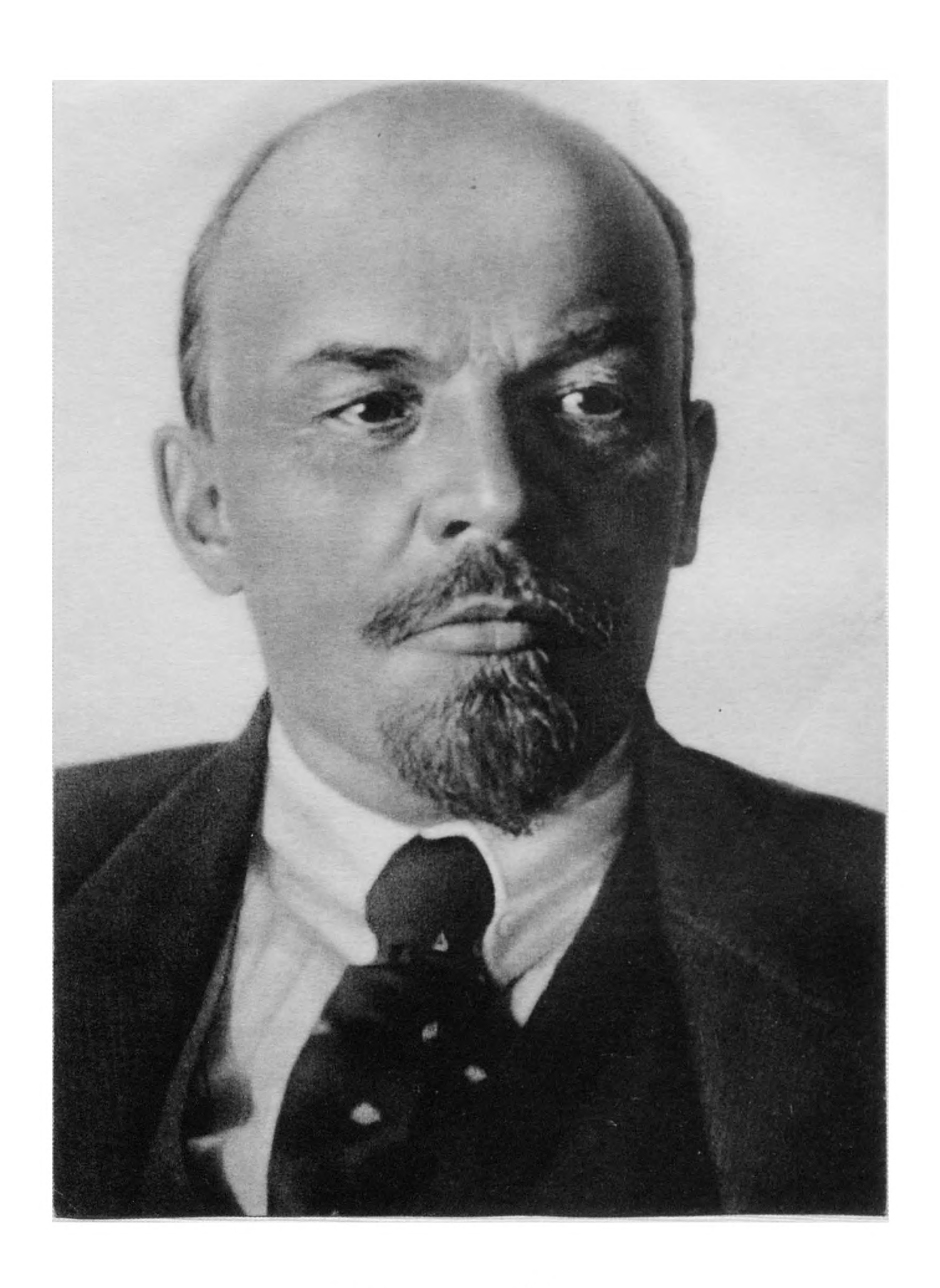
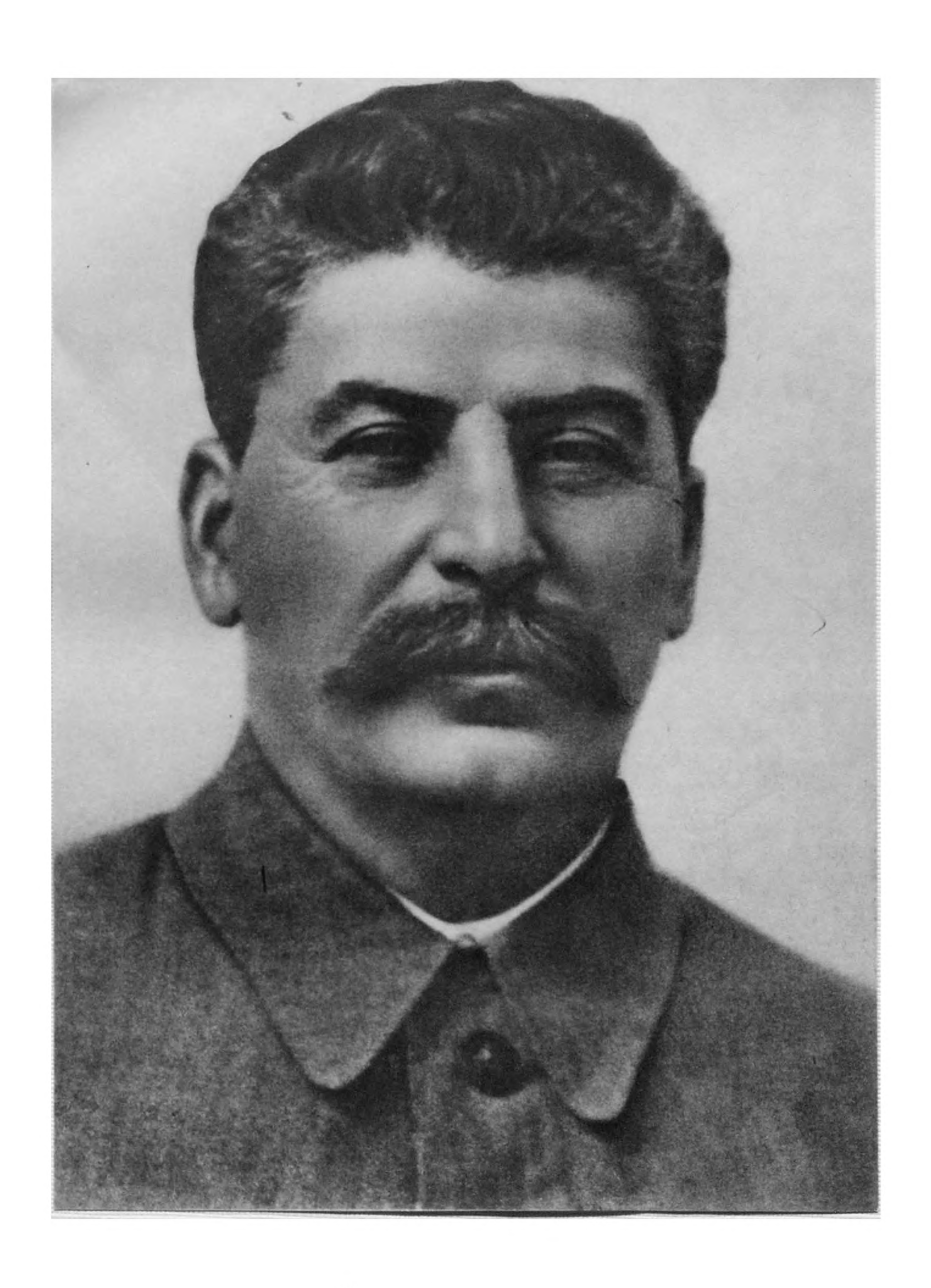


ИСКУССТВО
1938





ВУльянов (Ленин)



И. Сталин


КИМ
ДВАДЦАТИЛЕТИЮ
ЛЕНИНСКОГО
КОМСОМОЛА



1 9 3 8

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО

• ИСКУССТВО •

МОСКВА-ЛЕНИНГРАД

Редактор - составитель
П. А. ПОЛУЯНОВ

Портреты работы художника
ЛЬВА БАСКИНА

Переплет, форзац, титульные листы, заставки, инициалы и концовки работы
Г. И. ФИШЕРА



СТАЛИНСКОЕ ПОКОЛЕНИЕ

В дни всенародного праздника двадцатилетия Всесоюзного Ленинского коммунистического союза молодежи мы с чувством огромной любви и признательности отмечаем огромную роль Ленинского комсомола в деле развития искусства нашей социалистической родины.

Все помнят знаменитый конкурс скрипачей имени Изаи в Брюсселе, превратившийся в международную демонстрацию расцвета советского искусства. В те дни окруженные толпой иностранных музыкантов советские лауреаты услышали полные зависти слова: «Хорошо вам. Вы можете безгранично совершенствоваться. Вам не нужно отдавать почти все свое время поискам заработка. О вас заботится великая, большая страна».

Советские музыканты не отрицали этого. Да, о них, о молодых дарованиях, заботятся страна, народ, партия, комсомол. Да, они — воспитанники всей страны. Они рождаются в народе, их выдвигает народ.

Елена Кругликова — дочь подольского сапожника, Яков Флиер — сын орехово-зуевского часовщика, Иван Дзержинский — сын белорусского крестьянина, Тамара Ханум — дочь деповского токаря из Ферганы...

Если даже до революции в нечеловечески тяжелых условиях существования из народа выходили величайшие таланты, именами которых гордится мировое искусство, то нет ничего удивительного в том, что сейчас наша страна, завоевав свободу, идет впереди всех по богатству молодых дарований. Музыка, театр, шахматы, спорт, авиация, техника — всюду наша молодежь побеждает.

Молодежь дала уже целое поколение поэтов, воспитанных комсомолом, выдвинула талантливых актеров и музыкантов, вырастила прекрасных режиссеров, архитекторов, композиторов, скульпторов и художников.

Творческое горение характеризует эту молодую армию работников искусств, ежегодно пополняющуюся новыми кадрами. Каждый выпуск художественных учебных заведений дает стране имена, которыми гордится советский народ.

Особенность этого советского племени художников заключается в том, что оно окончательно опрокинуло все ложные нормы «чистого искусства», вдохнуло в наше искусство полнокровную жизнь социалистической действительности — бодрую, радостную, счастливую жизнь. Это — искусство неувядающей молодости.

И каждый мог бы сказать словами одного из этих молодых:

... Я — русский человек, и русская природа
Любезна мне, и я ее пою.
Я — русский человек, сын своего народа,
Я с гордостью гляжу на родину свою...
. . . .
... Поклон, богатыри!
Над нами коршун кружит,

Но мы спокойно ждем. Пускай гремит гроза.
В огнях боев рождалась наша дружба,
С тобой, мой друг киргиз,
с тобой, мой брат казах.
Как я люблю снега вершин Кавказа,
Шум северных дубрав, полей ферганских зной!
Родился я в Москве, но сердцем, сердцем связан
С тобою, мой Баку, Тбилиси мой родной.
Мне двадцать девять лет. Я полон воли к жизни.
Есть у меня друзья, — я в мире не один.
Я — русский человек, я — сын социализма,
Советского Союза гражданин.

(Виктор Гусев)

Советскую молодежь, молодое поколение справедливо называют сталинскими питомцами, сталинским поколением. Советская власть, партия, лично товарищ Сталин проявляют величайшую заботу о молодежи, предоставляя ей все — работу, учебу, отдых, развлечение, красивую, счастливую жизнь. Согретая отеческим сталинским вниманием советская молодежь и ее передовые представители — комсомольцы — играют огромную роль в общественно-политической жизни страны. Наша молодежь преисполнена благодарности к великому вождю народов, своему лучшему другу, заботливому отцу Иосифу Виссарионовичу Сталину.

Ленинско-сталинский комсомол, а вместе с ним и вся советская молодежь как никогда сплочены вокруг коммунистической партии и вождя народов товарища Сталина. Враги народа, подлые негодяи из троцкистско-бухаринской бандитской шайки, пробравшиеся в комсомол на руководящие посты, пытались разложить ленинско-сталинский комсомол, оторвать его от партии, отдалить молодежь от комсомола. Но они просчитались! Комсомол при помощи партии, при помощи товарища Сталина разоблачил людей, проводивших враждебную линию, оздоровил разложившееся руководство ЦК ВЛКСМ. Комсомол под руководством партии до конца выкорчует все остатки вражеского руководства, дотла уничтожит все препятствия, чинимые врагами и их пособниками делу большевистского воспитания молодежи.

Для комсомола нет более важной задачи, чем задача вооружения большевизмом, теорией марксизма-ленинизма миллионов комсомольцев и молодежи. Выпуск «Краткого курса Истории ВКП(б)» и постановление ЦК ВКП(б) о партийной пропаганде дают комсомолу в руки мощное идейное оружие для закалки и воспитания своих кадров, для воспитания всей молодежи в духе большевизма.

Среди советской молодежи большую прослойку составляет молодежь, работающая в искусстве — молодая художественная интеллигенция. Ее роль в идеологическом воспитании молодежи велика. Эта роль увеличится во много раз, если мы вооружим наши художественные молодые кадры теорией марксизма-ленинизма, глубоко и серьезно развернем воспитательную работу с молодой интеллигенцией, ибо «задача марксистско-ленинского воспитания советской интеллигенции является одной из самых первоочередных и важнейших задач партии большевиков» [из постановления ЦК ВКП(б) «О постановке партийной пропаганды в связи с выпуском «Краткого курса Истории ВКП(б)»].

* * *

В прекрасных, счастливых условиях растут, воспитываются кадры нашей молодой художественной интеллигенции.

Наши молодые мастера не знают обычного в капиталистическом мире унизительного рабства у антрепренеров и импрессарио, позорной зависимости от буржуазной прессы, не знают страшной борьбы за общественное признание.

Что выдвигало мастеров искусства в первые ряды до революции? — Случай. «Только случайность решила мою судьбу», говорит А. В. Нежданова. Сколько больших, настоящих талантов гибло, не дождавшись этого случая. Известно, с каким

трудом пробили себе дорогу мировые композиторы — Гайдн, Паганини, Верди, Антон Рубинштейн, Балакирев. Шуберт был признан только после смерти.

Подлинная свобода артиста, полное признание и оценка дарования возможны только там, где нет страдания от неудовлетворенной потребности учиться, где искусство — не предмет купли-продажи, где люди искусства окружены любовью, вниманием и почетом. Советская молодежь отличается высокой идейностью, бодростью и ясностью духа, которых не может быть у молодежи капиталистических стран. Уже отсюда понятны успехи нашей молодежи на международных конкурсах.

Будучи поставлен в совершенно иные условия развития, советский молодой артист формируется и внутренне в ином направлении. Прежде всего ему незнакома профессиональная замкнутость, свойственная представителям капиталистического искусства. Он не заключен в узкие рамки своей специальности. Он получает всестороннее развитие. Так, советский молодой танцор, будучи учеником балетного училища, получает общее, политическое, художественное и музыкальное образование.

Советским молодым артистам и художникам совершенно не свойственен также и западноевропейский индивидуализм. Наш молодой художник прежде всего общественник, он принимает самое деятельное участие в общеполитической и культурной жизни страны. Он самыми прочными узами связан со своим коллективом. А связь с коллективом увеличивает чуткость артиста.

Начиная с музыкальной школы-десятилетки, из которой вышли такие выдающиеся музыканты, как Лиза Гилельс, Буся Гольдштейн, Миша Фихтенгольц, Роза Тамаркина, Арнольд Каплан и другие, с первых самостоятельных шагов в искусстве наши молодые таланты окружены исключительным вниманием и заботой партии и всей нашей общественности. В этом специфика советского воспитания.

Можно ли с этим сравнивать дореволюционную театральную школу?

В своих воспоминаниях о театральной школе знаменитый русский актер П. Медведев восклицает: «Палка. О, это была наша главная учительница!»

Удивляться успехам нашей молодежи на международных конкурсах может только тот, кто не видит, в чем разница между социалистической и капиталистической художественной культурой.

Основным является то, что наши молодые мастера — воспитанники всего народа, и что наше искусство есть достояние народа. Искусство настолько популярно и любимо в нашей стране, что сейчас уже нельзя найти ни одного жителя города и деревни, который был бы совершенно незнаком с музеями, выставками, творческими кружками и т. д.

Когда победил народ и пало вековое рабство, когда стопятидесятимиллионное население бывшей Российской империи прекратило повседневную тяжелую борьбу за нищенский кусок хлеба и под знаменем Ленина—Сталина стало строить страну цветущего социализма, когда мечта лучших представителей человечества превратилась в быль, тысячи талантливых людей из народа во имя народа и для народа стали создавать свою культуру, свое искусство.

Крепнет, растет, развивается искусство советских народов.

В глухой тайге, за тысячи километров от железной дороги, в местности, где до революции не было ни одного грамотного жителя, в Байкитском районе Красноярского края в школе-интернате эвенки (тунгусы) ставят спектакли. В далеком заполярном порту Игарке давала спектакли бригада московских театров. В глухих пограничных поселках Бурят-Монголии в бывших буддийских храмах, теперь клубах, занимаются кружки самодеятельности.

Музеи посещают десятки тысяч людей, художественные выставки с трудом пропускают огромную массу посетителей — явление, совершенно незнакомое и непонятное капиталистическому миру.

Поэтому советское искусство, самое богатое по содержанию и по средствам художественного воздействия, вместе с тем является и самым демократическим в мире. Оно всенародно.

Художественные олимпиады сделались подлинно народными праздниками, настоящими большими событиями в общественной жизни страны.

Песни и пляски нашего народа приобрели широкую популярность за пределами Советского Союза. Молодой ансамбль красноармейской песни и пляски получил полное признание за рубежом. Постепенно исчезает грань между профессиональным и самодеятельным искусством. Некоторые коллективы художественной самодеятельности почти ничем не отличаются от профессиональных ансамблей (например, известный коллектив железнодорожников).

Общемосковский смотр художественной самодеятельности в июне 1938 года и предшествовавшие ему районные смотры показали, что мастерство многих коллективов приближается к искусству профессиональных ансамблей. Зрелым мастерством исполнения и превосходными вокальными данными привлекли всеобщее внимание многие певцы и музыканты: работник Электрозавода Куслаев, инженер Яковлев, работница Мособлпромбытсоюза Петропавловская и другие. Громадный уровень мастерства показала и прошлогодняя выставка народного изобразительного искусства.

Содружество с художественной самодеятельностью — один из важнейших секретов быстрого развития профессионального мастерства. В апреле этого года на сцене Большого театра СССР выступали представители азербайджанского искусства. Исполнители-профессионалы чередовались с самодеятельными артистами. Народная артистка республики Шевкет Мамедова пела вслед за выступавшими молодыми колхозниками и пионерами Гильского района.

Художественная самодеятельность — свидетельство огромной активности и величайшей инициативы молодежи.

В этой специфически советской системе выдвижения молодых талантов — несокрушимая сила, с которой не может конкурировать капиталистическое искусство.

Среди миллионов участников строительства художественной культуры формируются будущие профессиональные актеры, режиссеры и музыканты. Художественная самодеятельность есть средство для раскрытия новых и новых талантов, которыми так богат наш народ. Для воспитания и совершенствования этих талантов на сцену выступает советская художественная школа.

Густая сеть музыкальных школ и художественных студий покрывает Советский Союз. Даже самые маленькие театры стремятся создать у себя студию для пополнения своих кадров.

У нас созданы двенадцать консерваторий, восемнадцать высших и около двухсот средних художественных школ. Около тридцати двух тысяч учащихся! Такого размаха не знала мировая история искусств.

Вот простая, ставшая для нас будничной, корреспонденция, напечатанная 13 июля 1938 года в «Правде»:

«Архангельск, 11 июля (по телеграфу). Закончились выпускные испытания в Архангельском театральном училище. Одиннадцать актеров, подготовленных для работы в профессиональном театре, — первый выпуск училища. Он состоит исключительно из молодежи, пришедшей в училище четыре года назад с лесозаводов и из колхозов».

Наш народ, прямой наследник всех ценностей мировой культуры, с каждым днем предъявляет все более и более строгие требования к молодым мастерам искусства. Признание народа можно получить лишь ценой упорной работы над собой, лишь давая образцы самого полноценного, самого добротного мастерства. А чем бесспорнее талант, тем больше нужно над ним работать.

При этом труд должен быть систематическим, непрерывным и дисциплинированным.

Комсомол умеет напрягать волю и вести воспитательную работу внутри коллектива. Он объявил войну «Митрофанушкам в искусстве» и дилетантизму, т. е. увлечению творчеством без упорной черновой работы.

В основе нашей книги — простые факты и простые биографии. Факты говорят сами по себе, убеждают лучше любых доказательств.

О советской музыкальной культуре можно совершенно уверенно сказать, что это искусство принадлежит молодежи. Все лауреаты — молодежь, взращенная партией и Ленинским комсомолом. Наши лучшие композиторы — Дзержинский, Шостакович, Хренников, Хачатурян — воспитаны в советских консерваториях. Даже среди народных артистов СССР два места принадлежат молодым. Это — Куляш Байсеитова и Халима Насырова.

Нечего и говорить о многочисленной плеяде молодых музыкантов-исполнителей. В статье И. Нестьева приведены многочисленные примеры выдвижения музыкальной молодежи. Советская хореграфия завоевала первое место в мире. Нашему молодому балету свойственна простота и благородство формы, законченность и безукоризненная правильность танцовального рисунка в сочетании с легкостью и прозрачностью исполнения. Галина Уланова, Ольга Лепешинская и другие воспитанники советской школы завоевывают балетную сцену.

А советский молодой цирк? Разве новые цирковые представления не красноречивее докладов, сводок и выкладок говорят об огромной воспитательной работе, проделанной за эти двадцать лет? Каждое новое представление в цирке — праздник молодежи, демонстрация молодости, демонстрация силы, ловкости, бесстрашия и мастерства. Большинство цирковых артистов — советские физкультурники, пришедшие на арену через цирковые техникумы. В этом успех их молодежных программ: с ними легко работать режиссеру, у них нет тяжелого груза традиций и навыков старины.

Реалистическую полноценность молодых художников и скульпторов можно видеть по последним выставкам, по оформлению сооружений, во всех изображениях действительности в ее революционном развитии и в первую очередь в создании образа социалистического человека.

Каждая новая выставка приносит новые имена. Многие из них (особенно после выставок пяти-, десяти-, пятнадцати- и двадцатилетия Красной Армии) пользуются заслуженной известностью: художники Лукомский, Короткова, Одинцов, Бубнов, Невежин и другие; скульпторы — Подко, Андреев, Виленский, Баландин, Листопад, Белашова-Алексеева и другие.

В особом положении находится архитектура, где наука и техника органически сливаются с искусством. Здесь достижения последних лет являются достижениями передовой советской индустрии, и здесь решающей силой становится молодежь, перед которой открыты грандиозные творческие перспективы.

Так комсомол и молодежь завоевывают искусство. Живопись и кино, театр и музыка, цирк и архитектура чувствуют влияние комсомола. Героическая борьба комсомола, незабываемые подвиги советской молодежи глубоко и серьезно волнуют мастеров советского искусства, которые стремятся создать полнокровные и яркие образы молодых людей Сталинской эпохи.

Литература и искусство заняли прочное место в общей системе коммунистического воспитания подрастающего поколения. И в той будущей борьбе за создание новых замечательных произведений социалистического искусства, которую поведет наша страна, Ленинский комсомол, как верный, непоколебимый помощник великой партии Ленина—Сталина, являясь подлинным вождем всей советской художественной молодежи сыграет огромную роль. Нет никакого сомнения в том, что комсомольское поколение в искусстве в ближайшие годы покажет невиданный взлет и еще не раз удивит мир своими сверкающими талантами.

* * *

Различными путями шли, переступив октябрьский рубеж, представители старших поколений работников искусств. Но, перейдя его, со всей страстностью большого художника они отдались честному служению социалистической родине. Им открылись

такие творческие возможности, каких они не могли найти, о которых многие из них лишь робко мечтали прежде.

Перед ними предстала новая аудитория — огромнейшая, строгая, но чуткая и признательная.

У них появились ученики, очень взыскательные к самим себе, смелые и дерзающие.

Волна новой жизни, молодой и радостной, проникла в их мастерские.

Они помолодели.

И потому, обратившись к своим молодым товарищам в день двадцатилетия ВЛКСМ, и они говорят словами неувядающей и творческой молодости.

* * *

«Молодость, — говорит В. И. Немирович-Данченко, — не только наше будущее, а один из живительнейших источников нашего настоящего. Люди, которых уже начали называть «стариками», тем дольше сохранят свою творческую энергию, благородство мысли, свежесть идеологии, чем больше будут любить свое молодое окружение. И любить просто, по-товарищески, без зазнайства своим опытом, как бы он ни был богат».

Собранные в этой книге пожелания мастеров молодым работникам искусств зовут молодежь учиться, творить и дерзать.

Они несут молодежи свой опыт и знания.

Они говорят творческой молодежи работников искусств о тех своих чувствах, которые на приеме в Кремле работников высшей школы гениально выразил великий Сталин в произнесенном им тосте за науку и здоровье передовых людей науки:

«За процветание науки, той науки, которая не дает своим старым и признанным руководителям самодовольно замыкаться в скорлупу жрецов науки, в скорлупу монополистов науки, которая понимает смысл, значение, всесилие союза старых работников науки с молодыми работниками науки, которая добровольно и охотно открывает все двери науки молодым силам нашей страны и дает им возможность завоевать вершины науки, которая признает, что будущность принадлежит молодежи от науки».

Будущность принадлежит молодежи — молодежи Советской страны!




МОЛОДОМУ
ПОКОЛЕНИЮ
АРТИСТОВ



К. СТАНИСЛАВСКИЙ

БОРИТЕСЬ ЗА КРЕПКИЙ ДРУЖНЫЙ КОЛЛЕКТИВ

От всего сердца, со всей искренностью приветствую Ленинско-Сталинский комсомол в его двадцатилетний юбилей.

Перед советской молодежью открыта широкая дорога к сокровищам мировой культуры. В нашей стране созданы блестящие условия для расцвета искусства. Дело за нами, мастерами искусства, и особенно за советской молодежью. Молодежь должна не только овладеть всем, что создала старая культура, но и поднять культуру на новые высоты, которые были недоступны людям старого общества.

Перед молодежью, приходящей в театр, стоит громадная и почетная задача— она должна принести с собой то сознание силы и непобедимости коллектива, ту военную дисциплину, которые сплачивают комсомол в могучую силу.

Союз коммунистической молодежи должен являться в каждом деле образцовым, организованным ядром. Что же нужно для того, чтобы создать такое ядро?

Молодежь должна быть страстной в работе, проявлять железное упорство в овладении основами сценического мастерства.

Пусть наша молодежь приучит себя к терпению в работе, если нужно к самой мелкой и черновой, и пусть молодые актеры знают и помнят, что они счастливцы и баловни судьбы, так как им даны исключительные возможности для работы.

Вы, мои молодые друзья, должны вносить в храм искусства все лучшие человеческие мысли и побуждения, отряхивая на пороге мелкую пыль и грязь жизни. В этом случае ваша работа станет вечным праздником, возвышающим, облагораживающим души людей; но если вы поступитесь этим высоким чувством и понесете в храм искусства все актерские мелкие зависти, сплетни и людские пороки,—храм превратится в свалку всех отбросов и гнили человеческой души. И вместо вечного праздника получится вечный мрак и омерзение.

Как предупредить это зло? Прежде всего научиться любить искусство в себе, а не себя в искусстве.

Надо крепко понять, что наше искусство коллективное, в котором все друг от

друга зависят. Всякая ошибка, недоброе слово, сплетня, пущенные в коллектив, отравляют всех и того, кто пустил эту отраву.

В коллективном деле, при публичных выступлениях, нужно твердо, прежде чем сказать мысль, хорошо ее проверить, надо уметь предвидеть, как эта мысль будет принята коллективом, и в какой форме изложить ее для того, чтобы она верно дошла до всех.

Всякую обиду мелкого самолюбия, сплетню, зависть надо уметь побороть в себе самом, а не выбрасывать из себя, не отравлять художественную атмосферу, которую каждый член коллектива должен создавать вокруг себя.

Для этого сценическая молодежь должна жертвовать своими личными мелкими интересами, во имя общего любимого дела, она должна быть скромной в оценке своего дарования. Только в атмосфере любви и дружбы, товарищеской справедливой критики и самокритики могут расти таланты.

Коллектив из нескольких сотен человек не может сплотиться, держаться и крепнуть только на основе личной взаимной любви и симпатии всех членов. Для этого люди слишком различны, а чувство симпатии неустойчиво и изменчиво. Чтобы спаять людей нужны более ясные и крепкие основы, как то: идеи, общественность, политика. Эти основы—идеи, общественность, политику — должны приносить в театр комсомольцы и молодежь.

Такой спаянный молодой, энергичный, жизнеспособный коллектив получает важную роль в деле, которое он организует. Если молодые силы хорошо сорганизованы и направлены, они принесут общему делу большую пользу, будут укреплять и поддерживать коллектив изнутри.

Нужно ли объяснять, что неверно направленная энергия, чем она моложе и сильнее, тем вреднее и опаснее она для дела?

Пусть молодежь учится быть чуткой, внимательной к своим товарищам, пусть она помогает им исправлять свои ошибки и создаст в театре настоящую творческую атмосферу, согретую теплом дружбы друг к другу и любовью к общему делу.

Пусть молодежь крепко борется с разрушителями искусства. Особенно надо бояться в нашем деле критиканства, ненавидеть его и бороться с ним. Оно приводит к сплетням, к склокам, интригам, уничтожает дисциплину и самое творчество.

Пусть члены коллектива любят искреннюю, правдивую критику и самокритику.

В нашем искусстве опасно стать скороспелыми. Известно, что в театральных школах только первые два года изучают технику искусства. На третий год, схватив верхи этой техники, молодежь стремится к результатам, к игре, к успехам, халтуре.

В этот период ее любимый довод, что в искусстве главное в вдохновении, в таланте, а не в умении. Сколько народа погубила эта басня!

Пусть же молодежь руководствуется другим, крепким законом, заключающимся в том, что без упорного, кропотливого труда талант превращается в красивую побрякушку. Чтобы этого не случилось, приучайте себя, молодые друзья, к терпению в работе, выполняйте ее сознательно и радостно.

И никогда не успокаивайтесь над сделанным, помня, что возможность совершенствования в искусстве неисчерпаема.



В. НЕМИРОВИЧ-ДАНЧЕНКО
Народный артист СССР, орденоносец

ЛЮБИТЕ МОЛОДОСТЬ

В эту знаменательную дату от всего нашего многомиллионного Союза вы, конечно, услышите, что будущее куется молодостью; что если жизнь — борьба, то побеждает борец, у которого сильнее мышцы и огневее мозг; что опыт, который оставляет вам уходящее поколение, конечно, дорог, но, может быть, он вовсе не такой уж высокой ценности, как это думают сами старики, и в большинстве встающих на вашем пути жизненных проблем вы все равно захотите сами расквасить себе носы, прежде чем подойти к последним выводам, т. е. услышите все ярко характеризующее великое общественное, политическое и этическое значение вашей организации, к чему люди театра присоединятся с горячим приветом.

А мне хочется добавить еще одно, о чем, может быть, не так много будут говорить:

о стихийной способности молодежи заражать энергией людей уходящих поколений.

Никак не внешние возбудительные средства не могут сделать то, что дает нам непрерывное общение с молодежью. Поэтому в ней не только наше будущее, а один из живительнейших источников нашего настоящего. Люди, которых уже начали называть «стариками», тем дольше сохранят свою творческую энергию, благородство мысли, свежесть идеологии, чем больше будут любить свое молодое окружение. И любить просто, по-товарищески, без зазнайства своим опытом, как бы он ни был богат.

В эту знаменательную дату хочется сказать, что ничто так тесно не сближает кипучую юность с убеленным сединой опытом, как сильная, дружеская любовь к дорогой всем общей родине.





М. БЛЮМЕНТАЛЬ-ТАМАРИНА
Народная артистка СССР, орденоносец

ЮНАЯ ДУША—ЧУДЕСНОЕ ГОРНИЛО

Каждый возраст, будь то умудренная опытом созерцающая старость или зрелый возраст с установившимися взглядами и мышлением, имеет свою прелесть, свой сокровенный смысл. Но если бы вообразить себе человеческую жизнь без юности, без ее пламенных порывов, ее восторгов и ошибок, значение существования человека было бы нелепо, ничтожно. Юная душа — чудесное горнило! Великие, человеческие идеи, попадая в нее, раскаляются, пламенеют, претворяются в великие дела, рождая героев-энтузиастов, идущих на смерть во имя торжества правды, имена которых переживают века.

Зрелый опыт и холодный рассудок иногда, предостерегая, говорят: «Стой—сюда нельзя, здесь не пройдешь!», а безудержная юность, сверкая глазами, бросается вперед. И вот рушатся якобы непроходимые позиции белого Перекопа. Неудержимая лавина красных бойцов на спинах врагов врывается в Крым, сметая в море врангелевские банды, открывая дорогу новой эре Ленина — Сталина, несущей человечеству счастье и освобождение от ига капитализма. Энтузиазм — могучий рычаг, побеждающий непобедимое, опрокидывающий доводы и цифры сухарей-профессоров и инженеров, артистов и художников, трусливо преклоняющихся перед устаревшими взглядами, видящих в юном дерзании «наглость недоучек». Вот почему В. И. Ленин придавал такое огромное значение комсомолу, вот почему наш великий вождь Иосиф Виссарионович Сталин лелеет и пестует комсомол, видя в нем чудесную рать, — будь то красноармеец, ученый или актер,—идущую на смену старым бойцам. Чиновнику, верящему только в первое и пятнадцатое число, нет места на сцене! Правительство и партия предоставляют все возможности молодым работникам на фронте искусства всемерно использовать свой дар, свое призвание.

Разве мы, старики, в нашу далекую юность, идя на сцену, могли мечтать о той заботе, какой окружена сейчас молодежь?

Капиталистический строй, царское правительство презирали «лицедеев-актерщиков». Церковь тоже считала драматическое искусство «бесовским действием».

Бывали случаи, когда над умершим горемыкой-актером отказывались совершать обряд погребения, и он шел в место своего упокоения без «отходной молитвы». Правда, он от этого ничего не терял, но родичи его горевали: как же, мол, без попов, без ладана, без того, чем «крепка могила».

Итти на сцену было подвижничеством. Если девушка уходила на сцену, в семье было горе, ее оплакивали, как умершую. Дворянская «золотая молодежь» считала неприличным поклониться на улице актрисе. Толстосумое купечество частенько какого-нибудь афериста называло «артистом».

Великой очистительной грозой прошла пролетарская революция по нашей дорогой родине. Ленинско-Сталинский комсомол, руководимый партией Ленина—Сталина, как скала стоит на страже рубежей, на страже культурных завоеваний, купленных безмерно дорогой ценой—кровью молодых и смелых, погибших за великое дело освобождения могучей страны. Вечная слава им!

Комсомолец — образец юноши, комсомолка — лучшая из девушек, по которым должна равняться остальная наша молодежь, беря с них пример, чтобы Сталинский блок коммунистов и беспартийных был действительно Сталинским—стальным и нерушимым. Ответственность комсомольца и комсомолки перед родиной огромна. Кому много дано, с того много спросится.

Мы, старики, с великой надеждой смотрим на молодежь, мы им отдаем наш многолетний труд и опыт, наши лучшие мечты.

Я желаю комсомольцам, идущим на сцену, прежде всего любить беззаветно свое дело, с энтузиазмом относиться даже к самой маленькой работе, порученной им. Ведь нельзя писать большие полотна, мечтать о больших картинах, не умея провести прямой правильной черты. Надо твердо помнить, что, только овладев малым, как будто бы с первого взгляда незначительным, можно достигнуть большого. Нужно развить свой голос, музыкальные способности, жест, мимику, ритм речи, свое дыхание, свое тело. Актер должен быть всесторонне образованным.

Изучайте классиков, любовно относитесь к нашей современной литературе и драматургии, чтобы дать стране правдивые, чудесно героические фигуры революции, — вот задача, которая должна быть основной, самой главной в нашей работе, мои дорогие молодые товарищи. Вперед, молодежь, к новым победам, к новым достижениям на фронте искусства!





А. ЯБЛОЧКИНА
Народная артистка СССР, орденоносец

БОРИТЕСЬ ЗА ЗНАНИЯ

Двадцать лет существует Ленинско-Сталинский комсомол. Его юбилей — радостный праздник для всех, кто в молодых кадрах видит достойную смену, призванную завершить лучшие стремления нашей великой эпохи.

Страна Советов вправе гордиться своим комсомолом.

Во всех областях нашего величайшего в мире строительства комсомольцы принимали активнейшее участие. Они проявили огромную инициативу, отдали много молодой энергии и творческих сил для строительства социализма.

Каждый из нас, кого Октябрь застал людьми сложившимися, — ученые, инженеры, писатели, артисты, — с невольной завистью смотрит на советскую молодежь, радостную, веселую, энергичную, перед которой широко открыты двери жизни, молодежь, которая не помнит унижений рабского труда, не знает страданий от неудовлетворенной потребности учиться, не чувствует пренебрежения со стороны богатых, власть имущих.

Каждый из нас, стариков, знает, какое огромное влияние на всю нашу жизнь оказывают юношеские впечатления, и каждый из нас, вероятно, не раз жалел, что не в советское время протекла его юность.

Вы, товарищи комсомольцы, молодые рабочие, колхозники, интеллигенты, — счастливые!

Но это счастье обязывает упорным трудом, углубленной учебой отплатить стране, вас воспитавшей.

Перед вами, товарищи, огромная задача — овладеть культурой прошлого и в первую очередь — классическим наследием этого прошлого.

На III Съезде ВЛКСМ, 4 октября 1920 г., В. И. Ленин говорил о необходимости овладеть целиком старой культурой, без которой невозможно построить культуры новой, говорил он и о необходимости для комсомольца обогатить свою память знанием всех тех богатств, которые выработало человечество.

Ленин требовал подлинного, глубокого, разностороннего образования.

Выполнены ли полностью эти требования? Несмотря на то, что молодежь сделала многое в овладении культурой, вопросы дальнейшего овладения культурой и знаниями стоят перед молодежью, перед комсомольцами с новой силой.

Сейчас, когда наступил расцвет социалистической национальной культуры, когда искусство народностей СССР дает образцы высокого мастерства, каждый из вас должен осознать также и необходимость изучения гения народного.

Народное творчество — неиссякаемый источник, без которого не было бы Пушкина в литературе, Островского в театре, Прова Садовского на сцене.

В русском театре есть еще одно имя, которое для каждого из нас дорого, — это Щепкин. Он всю свою жизнь упорно работал над пополнением своего образования, он всю свою жизнь совершенствовал свое мастерство и вечно был недоволен собой, стремясь к дальнейшему совершенству. Современники называли его «взыскательным художником».

Такой требовательности к себе, такой же взыскательности, обеспечивающей продвижение вперед, хочется пожелать молодежи, комсомольцам — работникам искусства.

Этим они покажут себя достойными сыновьями своей родины.

Итак, вперед на борьбу за знание, за овладение высотами науки и искусства!





Е. КОРЧАГИНА-АЛЕКСАНДРОВСКАЯ
Народная артистка СССР
депутат Верховного Совета СССР

БЫТЬ ПРАВДИВЫМ И ИСКРЕННИМ

Сталинская Конституция обеспечивает трудящимся Советского Союза право на труд. Этим правом не пользуется ни один народ в мире кроме нас, счастливых современников Великой Октябрьской революции и участников построения социалистического общества.

Советский актер не боится остаться без работы. Он не знает борьбы за полуголодное существование, какую вели мы, провинциальные актеры дореволюционной России, два раза в год — весной и осенью — вынужденные искать себе новую работу, переезжать из города в город. Нужна была большая любовь к своему делу для того, чтобы выдержать это испытание.

Сейчас эта внешняя причина исчезла, но молодой советский актер должен работать над собой ради того, чтобы полнее и лучше раскрыть свои способности. И он может работать во сто раз лучше и продуктивнее, потому что для этого созданы все условия.

Предо мной за последние годы прошло очень много актерского молодняка. Условия для его работы были исключительные. Молодежь прямо со школьной скамьи попадала в один из лучших театров Советского Союза, она имела возможность видеть перед своими глазами работу больших мастеров, с ней проводились занятия, для нее ставили спектакли. Партийная и комсомольская организации внимательно следили за ее ростом, обеспечивали ей повседневную помощь и поддержку. И некоторые, упорно работавшие над собой, уже награждены орденами, удостоены звания заслуженных и даже народных артистов.

Но есть группа, которая как-то завяла, превратилась в лучшем случае в полезных актеров. И это далеко не всегда самые неспособные. Наоборот, многие из них подавали большие надежды и не оправдали их не потому, что лишены таланта, а только из-за самоуспокоенности, только из-за того, что прекратили работать над собой.

В нашем театре был случай, когда внезапно заболел актер, игравший в «Ревизоре» роль Хлестакова. И тут выяснилось, что никто из молодежи нашего театра этой роли

не знает. Разве такое положение нормально? Ведь сколько больших актеров начинали свою карьеру именно с того, что во-время могли показать работу, сделанную по собственной инициативе для себя, на всякий случай или из упорного желания непременно добиться возможности сыграть понравившуюся ему роль. Так родился большой актер Павел Орленев, который сумел добиться роли царя Федора в трагедии А. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович» и благодаря ей стал известен на всю Россию.

Да незачем уходить в историю: вспомним, как сыграл в «Депутате Балтики» Н. К. Черкасов, награжденный за эту роль званием заслуженного артиста Республики. Он уже пользовался известностью и любовью зрителя, играл прекрасные роли и все же, взволновавшись образом профессора Полежаева, сам предложил себя режиссеру, прошел через испытание и сумел доказать свое право на эту роль, казалось бы, так мало ему подходящую.

Самоуспокоенность сказывается иногда и в творческой работе над спектаклем. Прежде, когда мы знали, что необходимо за три дня выучить большую роль и в работе тебе никто не поможет, это было мучительно и отражалось на результатах, но зато воспитывало чувство ответственности, заставляло работать с напряжением всех сил и способностей. Теперь же, когда спектакли готовятся по нескольку месяцев, когда на помощь актеру приходят прекрасные режиссеры, я часто вижу, как многие молодые актеры ждут, что за них сделает режиссер, а сами не проявляют инициативы, не обнаруживают того горения, без которого не мыслимо никакое творчество.

Я считаю, что наша молодежь недооценивает значения для нее же самой работы на периферии. Я сама свою молодость провела в провинции. На примере моей дочери, актрисы Е. В. Александровской, я убедилась, какую пользу приносят годы, проведенные в театрах периферии. Я увидела, насколько она творчески окрепла, профессионально выросла. И дело здесь не только в том, что работа на периферийной сцене открывает перед молодым актером больше возможностей в смысле количества и разнообразия ролей, — это само собой. Но выезд за пределы родного города раскрывает перед ним новые перспективы, позволяет увидеть собственными глазами то, о чем он знает из газет, полнее и непосредственнее охватить те грандиозные события, которые происходят в нашей стране.

Учиться нужно не только у больших мастеров искусства, но и у жизни. Про себя я могу сказать, что выезды на заводы, встречи со стахановцами и моими избирателями, моя теперешняя работа в качестве депутата Верховного Совета СССР — это часть моей жизни не только как советского гражданина, но и как актрисы. Я не представляю себе, как я могла бы играть образы советских женщин, если бы не жила с ними одной жизнью, если бы я не радовалась вместе с ними, если бы не волновалась их волнениями. Нельзя быть правдивым на сцене, не понимая до конца того, что ты изображаешь. Мне вспоминаются слова великого русского драматурга А. Н. Островского, образы которого играть мне приходится особенно часто. Он писал: «Только те произведения пережили века, которые были истинно народными у себя дома». А ведь для того, чтобы создавать такие произведения, надо ощущать очень прочные связи со своим народом, надо черпать из его мудрой сокровищницы знания, уметь не только видеть и слышать, но и понимать.

Быть правдивым и искренним на сцене невозможно, если ищешь только приемы, которыми нужно играть «правду» и «искренность». Фальшь, надуманность, искусственность всегда выдают себя с головой. Нужно быть правдивым и искренним перед самим собой, нужно ясно и четко ответить на все вопросы, которые ставит перед тобой жизнь, и тогда только думать о том, как эту правду передать на сцене.

В короткой статье не исчерпаешь всего, что хотелось бы сказать советской театральной молодежи. Да и другие могут это сделать лучше меня.

Но самое главное можно выразить в немногих словах: любите свою великую, прекрасную родину, активно участвуйте в строительстве социализма и для этого упорно работайте над собой, постоянно совершенствуйтесь и стремитесь к разрешению новых и новых задач, которые ставят перед вами жизнь и театр.

Сталинская эпоха открывает совершенно исключительные перспективы, но и налагает исключительные обязательства. Об этом помнить нужно постоянно.





И. МОСКВИН

Народный артист СССР, орденоносец,
депутат Верховного Совета СССР

МОИ СОВЕТЫ МОЛОДЕЖИ

Как отец с матерью растят и воспитывают своих детей, видя в них в будущем свою радость, надежду, опору, утешение, свою гордость, так и вся наша страна смотрит на свой комсомол, на свою молодежь, как на своих родных детей, с гордостью, с надеждой и ждет от них, зрелых юношей, предельной честности в исполнении своего священного долга перед родиной, их породившей. Чтобы это оправдать, надо максимально воспитывать волю и отдавать всю свою энергию и всю свою любовь тому делу, которому ты себя посвятил по своей доброй воле.

Театр в нашей стране занимает огромное место, как один из светочей нашей культуры. Мне не раз приходилось беседовать с нашей театральной молодежью о театре. Они мне задавали интересующие их вопросы, а я отвечал. Вот одна из наших коротеньких бесед.

* * *

Говоря о работе актера в театре, мы никогда не должны забывать о том, что такое актер в нашей стране, какую огромную роль он играет в строительстве новой жизни, какую необыкновенную жадность к культуре проявляет наш новый зритель, который идет в театр, как на праздник. Такому зрителю мы обязаны нести настоящее искусство, а не суррогат, который подчас подают под видом искусства. Актерам советского театра надо играть так, чтобы оставался большой след в душе зрителя, чтобы театр показывал ему настоящую правду.

Актер должен всегда стараться давать на сцене новый образ живого человека.

Мне хотелось бы указать на то, что движет искусство и что необходимо знать актеру.

Одним из существенных вопросов является вопрос взаимоотношений актера с режиссером.

Он занимает не только молодежь, пришедшую впервые в театр, но и зрелых, давно работающих актеров.

Теперь во всех театрах режиссеры работают вместе с актерами и, прежде чем начать работу, разбирают пьесу, обсуждают роли, выясняют, что должна дать эта пьеса зрителю, ее целеустремленность. Режиссер говорит о том, чего он ждет от каждой роли, актеры высказывают свои соображения.

Правда, в дальнейшем процессе работы могут возникнуть известные разногласия, но мне кажется, что особо острых противоречий между режиссером и актером быть не может.

Когда у актера еще нет опыта, ему труднее решиться на возражения режиссеру. У актера, пусть и молодого, всегда есть в голове те или иные мысли по поводу пьесы и своей роли. И эти мысли обязательно надо внести при работе над ролью, иначе все репетиции пойдут впустую.

В отношении между актером и режиссером надо вообще запомнить одну вещь: нельзя иметь «злого глаза» на режиссера. Работа идет хорошо только тогда, когда у актера есть вера в режиссера, а у режиссера есть вера в актера. Перегородки между актером и режиссером очень мешают и их быть не должно.

Указания опытного и талантливого режиссера, конечно, большая помощь актеру, это настоящий «проверочный глазок», а также помощь в смысле получения хорошей творческой зарядки для того, чтобы легче войти в образ.

Приступая к работе над образом, актеру необходимо уяснить себе социальное положение человека, которого ему предстоит сыграть. Надо точно знать, кто он такой — барин, купец, крестьянин или пролетарий, ибо социальное положение накладывает огромный отпечаток на весь облик человека. Социальное окружение играет также очень большую роль, так как оно делает понятным образ мыслей данного человека, помогает уяснить себе его чувства, его симпатии и антипатии. В зависимости от этого становится понятным, почему этот человек говорит именно такими, а не другими словами, почему он действует так, а не иначе.

Поэтому, когда я работаю над ролью, я прежде всего уясняю себе, как я — персонаж — отношусь к тем людям, которые меня окружают.

К окружающему нас никогда нельзя относиться безразлично — как в жизни, так и в роли. Если актер, играя свою роль, выключится из жизни, он обязательно становится одиноким.

Очень важно общение на сцене. Оно должно быть таким же, как при игре в мяч, когда брошенный мною мячик партнеру я получаю обратно и должен, поймав, снова бросить его партнеру. Вот такой «волейбол общения» — это замечательная вещь для актера.

Если актер общается на сцене, то, сыграв одну и ту же роль десятки и сотни раз, он сохраняет способность непрестанно освежать ее и не заигрывать.

Теперь я расскажу о том пути, которым я иду сам, когда работаю над созданием образа.

Я прежде всего ищу внутреннюю линию роли, ее сквозное действие. Некоторые говорят о «модели» роли, но для меня «модель» роли — это и есть внутренняя ее линия, ее сквозное действие. Сразу оно не рождается. Прежде чем искать сквозное действие, надо очень хорошо ознакомиться с пьесой. Мало прочесть только свою роль. Надо знать всю пьесу. Прочтешь пьесу, поговоришь о ней с товарищами,

обговоришь ее с режиссером — и только тогда начинаешь искать сквозное действие роли, потому что иначе можно придумать себе такую «модель», которая будет оторвана от пьесы. Такая «модель» будет только мешать пьесе.

Сквозное действие должно быть таким, чтобы его можно было назвать несколькими конкретными словами. И если слова найдены верно, тогда, несмотря на их видимую скупость, у актера обязательно возникает бездна вспомогательных ручейков. Для сквозного действия надо найти меткую фразу, которая определяла бы: «Вот, мне кажется, это как раз то, к чему я должен в этой роли стремиться».

Сквозное действие роли — это главная задача того человека, которого играет актер. Сквозное действие — это я в данной роли, это то, чем я в данной роли живу.

Но нахождение сквозного действия роли (и это я особенно хочу подчеркнуть) — вещь трудная. Надо долго и много думать над ролью, прежде чем определить ее сквозное действие. Причем если актер предварительно недостаточно обговорил и выяснил себе свою роль, то найденное им сквозное действие может оказаться ошибочным. И тогда оно не будет волновать актера, и роль будет молчать; для того чтоб сквозное действие питало и грело актера, надо искать его не одной головой, но и нутром, органически.

Когда пьеса уже «распахана», когда актером подготовлена роль, выяснено его отношение к партнерам и их отношение к нему, — тогда, идя от сквозного действия, не трудно найти зерно роли. Для меня зерно роли — это основные, главные черты моего образа. Когда я, прочитав пьесу, уясняю себе, для чего существует в ней этот человек, для чего он нужен автору, я начинаю искать его характерные черты и, найдя их, нахожу зерно роли.

Сквозное действие и зерно роли — вещи, между собой очень связанные, близкие, часто даже совпадающие.

Но мало найти зерно роли, главное заключается в том, что его надо органически ощутить и крепко сыграть. А это не так легко и просто.

Если актер, играя ревнивца Отелло, начинает уже с первого акта скрежетать зубами, то это будет неправильно. Чувство ревности слагается из многих чувств. Играть ревность сразу — это значит итти по линии наименьшего сопротивления, это значит — все время скрежетать зубами и ходить с выпущенными когтями, что, конечно, неверно. У ревнивого человека всегда есть желание скрыть ревность, не показать ее. В то же время у него остро развито внимание.

Надо меньше врать на сцене, надо все брать из жизни, надо с каждым предметом на сцене обращаться, как в жизни, и тогда это приведет к правде.

Теперь об актерских приемах.

Актер, играющий на своих актерских приемах, идет по линии наименьшего сопротивления. У него в памяти есть как бы полочка с разными баночками из прежних ролей. Получая новую роль, он вспоминает про них и начинает выбирать: «Вот это годится, это можно взять». Он берет эти баночки, перемешивает их содержимое и начинает играть. Это, конечно, очень опасно. Так роли не создашь, не раскроешь себя и ничего, кроме штампа, не получишь. На самом же деле актер должен выбросить из своей памяти все старое, что у него было. В каждой роли должно быть что-то новое, и если актер захочет серьезно вчитаться и вдуматься

в пьесу, пойдет по автору, то он обязательно увидит характерность данной роли, и у него постепенно начнет вырастать нужный образ.

Бывает часто, что молодой актер с самого начала стоит на неверной дороге. Он все только «представляет», а настоящих, жизненных ощущений у него нет на сцене.

Но если такому актеру показать, что он играет на актерском штампе, и он, почувствовав это, переключится, то он быстро заметит новую свежесть в своей роли и меньше будет уставать. Если актер — чуткий, живой человек, а не только актер, он сам невольно почувствует, что его избитые, нажитые штампы для живой жизни не годятся — они ее оскорбляют.

Как избежать актерского штампа?

Прежде всего, никогда нельзя выходить на сцену замкнутым в коробку своей роли. Актер не должен ничего пропускать мимо себя. Он должен как бы предположить, что он в первый раз пришел в эту комнату, что он в первый раз встретился с этими людьми.

Когда я выхожу на сцену, то мне очень часто хочется притвориться наивным, как будто я не знаю, что будет дальше. Я вижу, что вот этот человек что-то сказал, вот этот его перебил. И мне кажется, что я слышу это в первый раз. Это очень освежает роль.

Живое чувство на сцене не исключает, конечно, мастерства. Надо уметь совмещать одно с другим.

Когда играешь с настоящим чувством, то играть легче и не так утомляешься.

Кстати замечу, что для того, чтобы не так уставать, актеру можно и отдыхать на сцене, но только в образе. Никак нельзя допускать, чтобы отдыхал я, Москвин, сбросив маску, — это никуда не годится.

На сцене всегда необходимо огромное внимание, которое обусловливает правдивость всех действий актера на сцене. Иногда актер может по правде вынуть на сцене платок и вызвать этим ощущение правды у зрителя и у себя. Поэтому, придя на сцену, он должен стараться даже в мелочах быть правдивым. Актер на сцене должен быть всегда сосредоточенным. А то ведь часто бывает так, что актер знает, что все это заранее установлено режиссером, проверено, подписано, и он играет сам по себе, вне окружающей действительности. Зато, если случится на сцене что-нибудь неожиданное, такой актер сразу пугается.

Если актер что-то несет в себе, если он чем-то наполнен, то и перед зрительным залом он не будет так волноваться, как тот, который приходит внутренно пустым. Внутренно пустой актер теряет себя на сцене на пятьдесят процентов. И все потому, что у него нет сосредоточенности, потому, что он не наполнен. Без этого нет подлинного искусства.

Конечно, это не легкое дело — собрать себя, особенно когда нет к этому привычки. У старого актера есть уже навыки, он для этого придумывает разные вещи, а молодому труднее. И, однако, это не снимает с него обязанности быть на сцене собранным. Это наш долг. Ведь мы шли на сцену не по принуждению, а по своей доброй воле, живя готовностью отдать себя служению искусству. Мы нелицемерно называем это своим призванием, посвящаем ему свою жизнь, гордимся им. Чтобы быть честным перед собой, надо все это доказать на деле. Мы должны оправдать то

внимание, которое проявляет правительство по отношению к актерам. К тому же мы за свое творчество получаем награду — тишину зрительного зала, аплодисменты. Мы выходим, и тысячи пар глаз и ушей не отрываясь глядят на нас и жадно слушают. Ведь мы — их учителя в жизни. Созданный нами образ они уносят из театра. И как знать — быть может, этот образ сыграет крупную роль в их жизни. Разве это не волнующе? Разве для этого не стоит собрать всю свою волю, чтобы быть в боевом творческом настроении?

Всякому актеру надо добиваться, чтобы в его голосе звучало его живое «я», а не выдуманная, нарочитая манера. Тогда это будет хорошо. Иначе же получится скучно, будет усыплять, а не радовать.

Что такое актерское перевоплощение и нужно ли актеру перевоплощаться?

Конечно, перевоплощаться актеру необходимо. Хорош я буду, если царя Федора (в «Федоре Иоанновиче») я буду играть, как Епиходова (в «Вишневом саде»), и не буду перевоплощаться.

Но вопрос о перевоплощении тесно связан с вопросом о том, как найти нужный образ и как актеру в него войти.

Большое значение в обрисовке образа имеет жест. Если проследить за каждым человеком, то у каждого можно подметить свой характерный жест, отличающий его от других людей. Я лично всегда очень большое внимание обращаю на жест. Ведь помимо характерного тона, есть и характерный жест. Некоторые жесты очень крепко рисуют внутренний образ.

Жесты и все движения актера в каждой роли должны быть выдержаны в определенном ритме и темпе, причем они должны, конечно, соответствовать внутреннему образу роли.

Угадать ритм сцены и провести ее музыкально (в смысле верной тональности голосов) — это наслаждение.

Играя, каждый актер должен развивать в себе критическое отношение к своей игре, должен уметь взглянуть на себя со стороны.

Старому актеру легче оценить свою игру, чем молодому. Когда мне, например, кажется, что я играл хорошо, то чаще всего это и бывает хорошо. Но молодой актер может тут запутаться.

Чтобы проверить, правдиво ли играют свои роли актеры, очень хорошо делать следующее: на репетиции или на спектакле сесть тихо, сосредоточившись, не глядя на актеров, а только слушая их. Прислушиваясь таким образом, очень быстро можно почувствовать, где кривлянье, где фальшь, а где настоящая правда.

Как играть, сохраняя для зрителя начальную яркость представления?

Я должен сказать, что сохранность роли зависит прежде всего от того, как эта роль создана. Если роль с самого начала создается по-живому, тогда ее можно дольше сохранить. Она наполняется живыми, человеческими чувствами, и эти чувства будут все время пронизывать роль и питать ее — человеческие чувства многогранны до бесконечности.

Актер должен стремиться к остроте переживания того, что происходит на сцене. Если он посмотрит более остро на все то, что его окружает, то уже это будет менять роль. Он станет играть сосредоточеннее, тише, у него появится время для того, чтобы остановиться и подумать, и тогда роль начнет светиться внутренним огнем

Для актера очень важен вопрос постановки голоса, дикции и правильного произношения слов. Актер должен уметь хорошо говорить по-русски. Малый театр славился этим. Всякому человеку, а актеру особенно, с молодости следует обращать внимание на правильное произношение слова, так чтобы каждая буква звучала точно. Если актер хорошо произносит слова, то это несомненно скажется на его игре, потому что правильная речь заражает. Очень часто голос звучит плохо со сцены оттого, что актер недостаточно овладел внутренним образом роли, оттого, что у него нет еще живого чувства.

Говорить со сцены надо жизненно и просто, в каждой фразе должно быть только одно логическое ударение.

Многому можно научиться, слушая больших мастеров. Только надо помнить, что если актер будет механически копировать их манеру, то это пользы не принесет.

. . .

В день вашего великолепного праздника я счел нужным именно поговорить с вами о театре, — это моя специальность, моя страсть (а что у кого болит, тот про то и говорит), и я рад случаю сказать моим юным дорогим друзьям — комсомолу и всей нашей молодежи: давайте беречь вместе одно из наших крупнейших достижений — советский театр. Будем подходить к нему бережно, серьезно подготовленными в смысле всестороннего образования, воспитания, дисциплины, будем любовно, но и критически изучать старое наследие и чутко присматриваться к новым течениям, которые неизбежно должны быть, потому что искусство стоять на одном месте не может — оно пойдет назад; но должен сказать, что в прошлом не всякое течение вносило в театр здоровое начало и часто останавливало наш прямой путь советского театра, всегда стремящегося к правде, социалистическому реализму, верному отражению нашей героической жизни, непрестанно зовущей вперед, к новым достижениям. Дайте мне слово, молодые мои товарищи, что это так и будет, и тогда советский театр встанет на недосягаемую высоту и будет еще более достойным того почетнейшего места, которое ему отвело наше правительство на фронте культурного строительства.





Е. ГЕЛЬЦЕР
Народная артистка РСФСР, орденоносец

РАСТИТЕ С ПОЛНОЙ ВЕРОЙ В СВОИ СИЛЫ

Пожелаю прежде всего моим молодым товарищам воспитывать в себе вдумчивое, серьезное отношение к искусству танца.

Искусство хореографии является искусством сложным, трудным, требующим от человека огромной дисциплины и работоспособности, а также общей культуры, вкуса, критического отношения к себе и неустанной, постоянной, ежедневной тренировки тела, дающей бодрое, здоровое, радостное восприятие жизни.

Музыка, скульптура, живопись, литература помогают творчеству актера хореографии. Талант и мастерство актера распускаются пышным цветком под влиянием эмоциональной силы, которой насыщены эти искусства.

Растите с полной верой в свои силы. Развивайте не только технику. Не увлекайтесь виртуозными техническими трюками в ущерб раскрытию содержания или идеи балетного спектакля. Вкладывайте простые, искренние чувства в ваши танцовальные образы, чтобы они были понятны и близки массовому зрителю.

Всегда помните, что простота и благородство линии, законченность формы, красота и правильность танцовального рисунка, в сочетании с легкостью исполнения необычайно ценны в нашем искусстве. Помните, что этими качествами наш балет завоевал себе первое место в мире. Эти завоевания сейчас вы должны укреплять и развивать, бдительно охраняя их от всяких враждебных посягательств наравне с прочим достоянием нашей великой социалистической родины.

Очень много заботятся о вас партия и правительство, и нигде в мире хореографическое искусство не может так расти и развиваться, как у нас, в Советской стране.

Наш вождь и наш учитель товарищ Сталин указал нам путь к развитию нашего мастерства. Он призывал нас черпать в народном творчестве художественную правду и обогащать ею старое театральное искусство. Сталинская забота о людях дала вам возможность учиться у больших мастеров Академического ордена Ленина Большого театра. Вам предоставлены первоклассные художники, лучшие музыканты, которые

своими советами могут направить ваше дарование на верный путь. Вам открыты все возможности к большим достижениям. Ничего этого мы никогда не имели и принуждены были рассчитывать только на свои собственные силы и отпущенное нам природой художественное интуитивное чутье.

Наше время — время больших целей, больших динамических и героических образов. Я глубоко убеждена, что, создавая в балете эти образы, вы сможете донести их до массового зрителя, но только тогда, когда, глубоко прочувствованные вами, они станут для вас родными и близкими.

Мой пламенный привет вам, молодежь! Всегда рада помочь вам моими знаниями и опытом.

Вложив всю мою жизнь в искусство балета и проделав огромную работу, я хочу, чтобы вы поверили мне, что я не пишу только красивые слова, а говорю от всего моего сердца и моей громадной любви к нашему большому, советскому искусству танца.





М. ЛИТВИНЕНКО-ВОЛЬГЕМУТ

Народная артистка СССР, орденоносец

СОВЕРШЕНСТВУЙТЕ СВОЕ ИСКУССТВО

«Искусство в массы» — вот великий лозунг, который принесла с собой пролетарская революция. Ни в одной стране нет такого широкого внедрения в самую глубину жизни народа лучших образцов произведений искусства, как у нас, в Советском Союзе.

Наша молодежь имеет все возможности и средства для воспитания в себе художественного вкуса, для полного удовлетворения всех своих эстетических и культурных запросов.

Искусство во всех его видах и формах является наиболее мощным проводником и источником воспитания в молодежи не только этических начал, но и необходимого им в жизни социалистического мировоззрения — главной основы построения нового, коммунистического общества.

Широкое развитие кружков самодеятельности и клубная работа — вот те общественные и первичные ячейки, где рабочая молодежь не только находит себе отдых, но и получает художественно-музыкальное воспитание.

Приближение искусства к массам дает в то же время возможность выявления молодых талантов из народа.

В этом отношении играют громадную роль устраиваемые периодические олимпиады кружков самодеятельности, что стимулирует здоровое соревнование молодежи на фронте искусства, а также способствует систематическому и планомерному использованию их природных способностей.

Если в дореволюционное время только лишь избранные единицы из народа находили необходимые пути и средства для совершенствования своих природных способностей, то в наших музыкальных учебных заведениях, в художественных и драматических техникумах преобладающее число учащихся — это рабочая и крестьянская молодежь, и в этом величайшая заслуга советской власти.

Я хочу сказать несколько слов о вокальном искусстве, которое, естественно, мне более всего близко, дорого и понятно.

Это искусство самое популярное и наиболее доступное советской молодежи, в то же время это искусство наиболее сложное и требующее большой и упорной работы над собой.

К сожалению, мне приходится очень часто наблюдать, что наша молодежь не всегда бережно относится к своим природным дарованиям.

Голос необходимо беречь, надо умело его обработать и, особенно в юные годы, избегать излишней его эксплоатации, крика, продолжительного пения и т. д. Надо всегда помнить, что не только сольное пение, но и участие в хоровых ансамблях также требует соблюдения определенного голосового режима и многих других условий правильного использования молодого, неокрепшего голоса.

Упорно работайте над собой! Совершенствуйте свое искусство!

В день юбилея комсомола горячо приветствую нашу замечательную молодежь. Желаю успехов.





А. НЕЖДАНОВА
Народная артистка СССР, орденоносец

НИКОГДА НЕ УСПОКАИВАТЬСЯ НА ДОСТИГНУТОМ

В эти счастливые дни, когда все трудящиеся празднуют двадцатилетие своей юности, юбилей своей замечательной коммунистической молодежи, хочется присоединить и свой голос к радостному хору приветствий и поздравлений.

Искусство стало теперь радостью миллионов советских граждан. В сотнях писем, которые я получаю со всех концов Советского Союза, в простых, бесхитростных словах моих молодых посетителей и учеников светится самая искренняя любовь к искусству, самое горячее желание служить ему бескорыстно и преданно.

И я верю, что комсомольская молодежь, которая уже сейчас является авангардом строительства социализма, явится также и авангардом нашего социалистического искусства.

Советское правительство широко распахнуло двери к искусству и творчеству перед молодыми гражданами нашей страны. Они наполняют многочисленные музыкальные школы, училища, студии и консерватории, густой сетью покрывшие Советский Союз. Вчера еще рабочие и колхозники, сегодня они уже певцы и музыканты, приобщаются к великому таинству художественного творчества.

Возможно ли это было раньше?

Мой личный опыт говорит мне — нет! А я ведь по сравнению с другими талантливыми артистами была «баловнем судьбы»! Увлекаясь пением, замечательным мастерством итальянских певцов, которых я слышала в Одесской опере, я даже не мечтала об артистической карьере. Сцена и ее блестящие представители были так далеки от серых будней учительского труда, которым я поддерживала семью.

Только случайность решила мою судьбу. Также случаю я обязана и своим поступлением в Большой театр. Не на свой талант, а только на счастливый случай могли рассчитывать раньше артисты. А сколько больших, настоящих талантов, не дождавшись этого случая, погибали в провинциальном захолустье в самом расцвете своих творческих сил...

Все это совершенно незнакомо нашей молодежи.

Большинство моих учеников, выдвиженцы из рабочей среды, пришли к искусству через самодеятельность.

Меня поражает и увлекает их страстное желание поскорее впитать в себя все знания, неодолимая жажда творчества, их молодое, непосредственное отношение к искусству, не испорченное никакими штампами и скверными традициями. Перед нами, старшими товарищами и учителями советской артистической молодежи, стоит важная и трудная задача — передать ей свою культуру и лучшие традиции исполнительского мастерства, свой опыт и знания, развить ее живое воображение, бережно сохранив ростки нового творческого стиля — стиля искусства новой эпохи. Но я хочу также сказать, что многое и основное зависит от самой молодежи. Самый ярый и страшный враг подлинного искусства — дилетантизм, и я хочу предостеречь от от него нашу молодежь, иногда увлекающуюся непосредственной радостью творчества и недооценивающую упорную черновую работу.

Вдохновение и искренность переживания всегда должны сочетаться с упорным и долгим трудом над вокальным и сценическим мастерством. Каждый талант, как бы он ни был велик, нуждается в самой тщательной шлифовке.

Я хочу сосредоточить внимание молодых артистов на овладении мастерством, ибо без него нет искусства.

Никогда не успокаиваться на достигнутом и всегда стремиться к новым достижениям, к новым берегам — вот мой завет нашей творческой молодежи.

Светлый облик великого художника оперной сцены Леонида Витальевича Собинова должен стать путеводной звездой для каждого молодого певца, искренне любящего свое искусство. Надо уметь по-собиновски гореть в творчестве, непримиримо восставать против всякой сценической пошлости и лжи, по-собиновски стремиться к художественной правде и простоте, непрерывно совершенствовать создаваемые образы, постоянно открывать в них новые и новые черты.

Одновременно надо расширять свой культурный и общественный кругозор. Нужно помнить, что на Советский Союз устремлены сейчас глаза трудящихся всего мира. На коммунистической молодежи сосредоточены чаяния всего человечества, отважно борющегося за свободную и счастливую жизнь.





А. ГОЛЬДЕНВЕЙЗЕР
Профессор, народный артист РСФСР

ИЗУЧАЙТЕ ИСКУССТВО ПРОШЛОГО

Стоять на месте в искусстве нельзя: можно только итти вперед или назад. Новый приток свежих творческих сил приносит человечеству молодежь. Она пролагает в искусстве новые пути.

Однако, вести искусство вперед — задача хотя и почетная, но весьма ответственная и весьма трудная. Наибольшее препятствие на пути молодежи к ее достижениям свойственная молодости самоуверенность.

Толстой сказал как-то: «Человека можно изобразить в виде дроби. Числителем дроби явятся его положительные свойства, а знаменателем — его мнение о себе. Чем знаменатель больше, тем меньше абсолютная величина дроби».

Чем больше человек знает и может, тем больше видит он впереди возможностей, для достижения и осуществления которых нужен упорный, напряженный труд.

Молодость не есть личная заслуга человека. Все мы были молоды и все будем в свой черед стары. Молодостью нужно не кичиться, а дорожить. Нужно стараться использовать тот молодой запас сил и творческой энергии, который бывает дан человеку только один раз, нельзя расточать его бесплодно на ветер.

Идя вперед, ища новых путей, нужно глубоко изучать искусство прошлого. Нужно прилежно учиться у старых мастеров. Оторванное от корней прошлого, от истоков народного творчества искусство никогда не будет живым, никогда не ответит на запросы и требования современной эпохи.

Французы говорят: если бы молодость знала, если бы старость могла!..

Я от души желаю старикам верить, что они могут, а молодежи — стремиться к тому, чтобы знать!





Р. ГЛИЭР

Народный артист СССР, орденоносец

БЫТЬ ВСЕГДА ВПЕРЕДИ

В 1894 году девятнадцатилетним юношей я приехал из Киева в Москву, чтобы поступить в Московскую консерваторию. Оторванный от семьи, я чувствовал себя очень одиноким в большом незнакомом мне городе.

Я помню, снятую совместно с одним товарищем первую комнатку с низеньким потолком, в которой заниматься на скрипке можно было только сидя (а заниматься на фортепиано, за неимением инструмента, приходилось ходить в консерваторию и играть в часы, свободные от общих занятий). Припоминаю и моих новых товарищей, большинство которых съезжалось из отдаленных городов и не имело средств, чтобы платить за право учиться в консерватории. Большинство учащихся консерватории вело жизнь, полную нужды и лишений.

Современная учащаяся молодежь не знает этих лишений. Заботами партии и правительства юным талантам обеспечена возможность заниматься науками и достигать вершин мастерства в том направлении, которое наиболее соответствует их внутренним стремлениям.

Слова гениального вождя товарища Сталина — «будущность принадлежит молодежи от науки» — одинаково приложимы и к искусству: «будущность принадлежит молодежи от искусства».

Молодежь всегда должна быть впереди, — иначе невозможен прогресс в какой бы то ни было области.

К двадцатилетию комсомола от всей души желаю, чтобы комсомол всегда был передовым отрядом всей советской молодежи, всегда играл бы ведущую роль во всех областях нашей общественной, научной и художественной жизни.





П. СТОЛЯРСКИЙ

Профессор, заслуженный деятель искусств, орденоносец

ГОРЯЧИЙ ПРИВЕТ СЧАСТЛИВОЙ МОЛОДЕЖИ

Нет ни одной такой страны в мире, где бы молодые таланты находились в таких блестящих условиях роста и развития, как в нашей стране.

Партия, правительство и лично товарищ Сталин уделяют исключительное внимание вопросам музыкальной педагогики, создавая самые лучшие условия для успешного воспитания талантливой музыкальной молодежи.

Этим и объясняется, что в нашей стране такое большое количество талантливых молодых музыкантов.

Наша счастливая детвора и молодые музыканты не имеют представления о тех громадных трудностях, которые приходилось преодолевать нам, старшему поколению, в дореволюционное время.

Многие погибли в борьбе с этими препятствиями, так как музыка была доступна лишь богачам.

Теперь же, в наше счастливое время, мы имеем необходимые условия для воспитания молодых талантливых кадров музыкантов.

Что же является основным для достижения этой цели?

По моему мнению, основным являются следующие моменты:

1. Прежде всего музыке следует обучать лишь тех детей, которые обладают природными способностями. Это условие является совершенно необходимым для успешности учебы.

2. Взаимоотношения педагога и родителей. Некоторые родители переоценивают способности своих детей, внушая им, что они самые талантливые, и требуют какого-то особенного к ним внимания. Такое поведение родителей пагубно отражается на успеваемости детей, делает их преждевременно и чрезмерно самоуверенными, самолюбивыми, прививая им нездоровые черты конкуренции взамен соревнования.

3. Молодой музыкант не должен чрезмерно увлекаться сольной музыкой, нужно уделять внимание камерной музыке (сонатам, трио, квартетам), а также оркестровой музыке, т. е. играть в оркестре. Скрипач должен играть также на альте и проходить

обязательно фортепиано и все теоретические музыкальные дисциплины. Это поможет ему стать серьезным, вдумчивым музыкантом.

Большое внимание я всегда уделял и уделяю игре в унисон. Последний я считаю чрезвычайно полезным для всех играющих на струнных инструментах.

4. Считаю также необходимым, чтобы молодой музыкант примерно один день в две шестидневки совершенно не играл. Такой отдых приведет к восстановлению сил пальцев, подъему настроения. Опасаться, что это отзовется отрицательно на технике музыканта, не приходится. Мой большой опыт показывает, что техника от этого не только не страдает, но даже улучшается.

5. Молодой музыкант не должен замыкаться в узкие рамки своей специальности, а должен быть культурным, всесторонне развитым человеком, активным общественником и принимать участие в общеполитической, культурной жизни нашей родины. Участие в общественной работе сделает его весьма чутким артистом, крепко спаянным с массами трудящихся.

6. Нужно работать над собой, не увлекаясь чрезмерно внешней стороной. Я имею в виду слишком частые публичные выступления молодых музыкантов. Частые выступления вредны, они создают нездоровые моменты преждевременной дешево-эффектной артистичности, отрывают от нормальной и углубленной учебы, тормозят рост музыканта, не дают возможности расширять репертуар. Молодому музыканту нужно тщательно беречь свои силы и здоровье, необходимые ему для роста и совершенства.

В дни двадцатилетия Ленинского комсомола я шлю горячий привет счастливой молодежи нашей прекрасной родины, молодежи, бурно, радостно растущей под солнцем великой Сталинской Конституции.

Я горячо желаю нашей замечательной молодежи успехов в учебе.





А. ГЕРАСИМОВ
Заслуженный деятель искусств, орденоносец

СОВЕТСКОЙ МОЛОДЕЖИ ОТКРЫТЫ ВСЕ ПУТИ

Историческая дата двадцатилетия Ленинского комсомола совпадает с более чем пятилетним замечательным этапом борьбы за Сталинский лозунг социалистического реализма.

Эта борьба направила на верный путь искусство советских народов. Благодаря творческой работе передовых советских художников во всех областях искусства этот ответственный фронт культуры освободился от тонко сплетенных пут формализма, выхолащивавшего содержание художественных произведений.

Молодежь, обучавшаяся в художественных школах, невольно подпадала под то же влияние. Но постоянные заботы о ней нашего гениального вождя, кормчего большевистской партии, рулевого трудящихся всех стран Иосифа Виссарионовича Сталина и социалистическое воспитание ее Ленинским комсомолом помогли творческой молодежи с честью выбраться из пут формализма и встать на верный путь создания полнокровного реалистического искусства.

С энтузиазмом молодого социалистического поколения, полная творческой страсти и смелых порывов, наша творческая молодежь обратилась к прекрасной действительности, нас окружающей, и стала искать выразительных средств живописного и графического языка, чтобы передать новое, социалистическое содержание и показать нового, социалистического человека.

Смелые краски, смелые образы...

Прекрасная лирика советского человека...

Героическое прошлое ожесточенной борьбы и волнующее настоящее социалистического строительства...

Все это воплощает в своих полотнах передовая советская художественная молодежь. Достаточно вспомнить таких молодых художников, как орденоносец-челюскинец Решетников, комсомольцы Гурвич, Вилковир, Лукомский, Дорохов и Добросердов и ряд молодых художников, отличившихся на последних выставках: Бубнов, Ромадин, Хазанов, Купецио, Пастернак, Рубинштейн, или комсомольцы, выращенные «Комсо-

мольской правдой», Аввакумов и Пророков, и еще многие и многие талантливые художники, появляющиеся едва ли не на каждой выставке.

Но молодежь эта, приближающаяся уже к высокому профессионализму, должна еще учиться, учиться и учиться, должна учиться мастерству живописного и графического языка, учиться у мастеров старшего поколения и великих реалистов прошлого, у реалистов русской живописи — Сурикова, Репина, Серова, Левитана, Крамского и других, у лучших представителей западного реалистического искусства — от Рембрандта до Курбэ и Ренуара.

Невольно вспоминается молодость моего поколения, когда, после первой русской революции, после «генеральной репетиции», некоторые из нас пытались в своем творчестве высоко и смело взлететь, но неизменно натыкались на преграды хранителей реакционного и косного искусства, на ретивых хранителей буржуазной идеологии.

И только отдельные выживали и дожили до счастливых дней Великой пролетарской революции, давшей им возможность развернуться и творить.

Советской молодежи открыты все пути.

Советской молодежи даны все возможности.

О ней неусыпно заботится великий Сталин.

Ее пестует партия Ленина—Сталина.

Ее воспитывает Ленинский комсомол.

И она создает новые замечательные произведения, достойные нашей эпохи.





И. ГРАБАРЬ
Заслуженный деятель искусств

УПОРНО РАБОТАТЬ НАД СОБОЙ

Весь мой жизненный и творческий опыт привел меня к убеждению, что в искусстве наряду с талантом не менее решающую роль играет труд. Одного труда недостаточно, но мало и одного таланта без приложенного к нему труда. И чем ярче, чем бесспорнее талант, тем больше надо над ним трудиться.

Тому же учит вся история искусства, которая в значительной степени есть история гигантского напряжения воли и огромного труда. Можно привести множество случаев, когда люди высоко одаренные, но мало трудившиеся, достигали меньших результатов, чем люди слабее одаренные, но приложившие больше труда.

«Pas un jour sans une ligne» (ни одного дня без хотя бы одной линии), ни одного дня без труда», — говорил живший в прошлом веке замечательный художник Винцент Ван-Гог.

Биография любого таланта, тем более — гения, состоит из упорного труда над собой, ибо даже профессиональный труд должен сочетаться с учебой.

Учеба непрерывна и проходит через всю жизнь артиста.

Однако, не всякий труд приводит к цели. Есть труд недисциплинированный, порывистый, труд от случая к случаю, — такой труд не дает больших результатов. Их дает только труд дисциплинированный, систематический, непрерывный, не останавливаемый никакими внешними препятствиями, труд, без которого человек органически не может жить и дышать, труд, составляющий его единственную, подлинную радость.

«Важно каждый день садиться с утра за работу и трудиться, трудиться, трудиться, даже тогда, когда работа не спорится, ибо важна самая дисциплина труда», — говорил Чайковский.

«Важно утро от 9 до 12 перед картиной», — утверждал Репин.

То же говорил и Гоголь, советовавший писать ежедневно, даже тогда, когда ничего не пишется и ничего не идет в голову: «Пишите хоть Николай Васильевич Гоголь — Николай Васильевич Гоголь и т. д.»

Так же поступали, так учили все великие писатели, ученые, музыканты, художники. Со всей убежденностью в правоте этого утверждения горячо рекомендую всем помнить данный совет и безоговорочно ему следовать.

Особенно это относится к учащимся, ко всем молодым художникам, проходящим учебу в студиях, художественных училищах и институтах. Ибо дисциплинированный труд еще необходимее в процессе учебы, чем в минуты творчества.

Поменьше кичиться своим талантом и побольше, почестнее трудиться. Но, кроме того, я хотел бы пожелать нашим молодым кадрам никогда, ни при каких обстоятельствах не смущаться неудачами и неуспехами. В большинстве случаев они носят случайный, временный характер. Они легко преодолеваются, если взять себя в руки, сделав над собой волевое усилие, и упорнее, вдвое против прежнего работать.





Д. МООР

Заслуженный деятель искусств

УМЕЙТЕ ВИДЕТЬ ЖИЗНЬ

Первое, что нужно нашей молодежи, — это серьезная политическая учеба, глубокое изучение **марксистско-ленинско-сталинской теории.**

Полузнание, полупонимание, полуотрывки сведений от газеты к газете, от собрания к собранию — это не воспитание себя. Наша великая Конституция дает право на знание и учебу, — пользуйтесь этим правом, молодые люди!

Постоянно, а не от случая к случаю, не дожидаясь подсказки, а сами по своей воле и необходимости устанавливайте свое индивидуальное творческое лицо.

Необходима великая любовь к новой жизни и ее переустройству, необходима закалка воли к делу, работе, творчеству. Необходима крепость и веселье духа людей, сознающих, в какую эпоху они живут. **От работы к работе** — вот еще одно правило изобразительного борца.

Решительное знание теории, материала, умение все в себе мобилизовать для исполнения без компромиссов, без скидок, без лености, а каждый раз отвечая за себя, — вот это правильное обращение гражданина, владеющего «тайной» искусства, к каждому гражданину.

Гражданин великой страны, художник, говорит своим способом, своим «голосом» другим гражданам великой страны, другим гражданам мира. **Точный адрес** обращения — важнейшее из правил, закон работы.

Адрес — это не «неполноценный» голос, не снижение качества и напряжения творчества, — наоборот, именно истинное значение жизни, ее широкий охват, уменье проникать во все виды вопросов, уменье ответить на них.

«Крестьянин это не поймет». «Киргиз это не поймет».

И киргиз, и крестьянин «**это**» давно поняли. Ваше дело, молодые, страстные творцы, углублять и расширять «**это**» через близкие и дорогие образы, через истинно творческое напряжение. Тогда «**это**» станет достоянием всего мира, как новая изобразительная культура. Часто видишь, что такой-то работает под такого-то, такой-то усваивает себе творческое лицо такого-то.

Два вида отношений рождается к таким художникам.

«Ничего, вот этот не пропадет. В нем бьется мысль, жизнь, он умеет видеть, знает, что он хочет сказать. Значит, он сейчас только учится. Конечно, я бы посоветовал ему лучше учиться у жизни, у природы, но, видимо, прошлую культуру он осваивает через подражание. Видимо, около него нет такого человека, который мог бы указать ему, как ему надо делать, то есть научил бы его. Учить трудно».

Это один «он». Другой «он» хуже:

«Он видит глазами других, он не создает для себя изобразительного образа, он уже зауминчался, заталантился, видимо, ему его тетя говорит: «Ах, как хорошо, ах, как мило!» Он уже переуверен в себе и ничего не хочет видеть сам. Такого бы парня взять в настоящее дело, привлечь бы его к настоящему ответу, заставить его по-настоящему работать, чтоб не думал, что «тяп да ляп — и вышел кораб», что изображать — это шутка».

Учиться, усваивать культуру прошлого нужно для того, чтобы с наибольшей силой проявить свое личное творчество, уметь отвечать за культуру, которая и творится и осваивается всеми.

Еще одно — учиться видеть.

Видеть по-новому, видеть новую истинную жизнь всюду и везде — и в портрете, и в ландшафте, и в так называемом жанре.

Пример. Под Рязанью есть большой колхоз. Он вырос на базе яблочного сада древнего поместья крупных помещиков. Сад цветет, как сумасшедший. Яблоню не охватишь. Первый раз я видел такие «дикие» яблони. Им от семидесяти до восьмидесяти лет — почтенные яблони. К осени они заплодоносят, и великое количество их плодов пойдет гулять по СССР. Но сейчас весь сад бело-розовый, ветви все в цветах, запах необъяснимый, а снизу пахнет свежепропаханная земля. Собрался на одну из больших площадок сада весь колхоз. Все пришли — женщины, старики, молодухи, молодежь, гармонисты. Хлещет веселье. Пошли плясать. Только надо сказать, что раньше им сделал доклад депутат Верховного Совета СССР, их одноколхозник, бывший председатель, сделал его блестяще, раскрыв все перспективы их собственной колхозной жизни. Вот все пляшут. Старухи, помахивая платочками, поют песню «Из-за острова на стрежень». Старички и середнячки подтягивают, как бог послал, молодежь танцует новые танцы. Смотрю я, и как-то невдомек.

Девушки из колхоза, — да чем же они отличаются от девушек из города? Как будто история прошлась своей рукой по их лицам, глазам, ногам, рукам и все изменила. Не то чтобы они стали все красивы и изящны, нет, а они стали культурными людьми, распоряжающимися своими словами, мыслями, движениями, у них светятся глаза особым человеческим сознанием, у них движения веселы и приятны, гармоничны и рассчитаны. Быстро, думаю, делаются на свете всякие чудеса. Вышел из сада с колхозником. «Что это у вас?» — «Да десятилетка...», — тон у него спокойный-спокойный, так он привык к своей десятилетке. «А девушки, что танцуют в саду, здесь учатся?» — «Да, как же, ведь там уже все работницы, так что многие уж десятилетку кончают».

Едут два автомобиля с ребятами, совсем маленькими, в сад сниматься «на картинку», песни поют смешно — голоса писклявые, а стройно. На одном автомобиле вроде

как матросы и матросихи, а на другом яблони. «Кто занимается с ребятами?» — «Да наши же. Вон та, Палашка, учителька у них, соседа дочь». Кругом необозримые в буквальном смысле заливные луга и поля. На лугах красные коровы и большое озеро, остатки отошедшей отсюда Оки. «Вон те-то карпы, что ты ел, — говорит мне колхозник, — это наши, из этого озера. Напускали три года назад. Ничего, хорошо подымаются, рыба сытая».

Вот из этого примера (если будете в этом колхозе под Рязанью), — а то и сами другие найдете, — выберите как сюжет для ландшафта, портрета, жанра, рисунка, гравюры, плаката, карикатуры. Ручаюсь, что молодая комсомольская выставка будет. Смотреть надо уметь по-новому, а смотреть есть на что.

А композицию надо строить так, чтобы выявить содержание того сюжета, который вас заинтересовал, и выявить его (содержание) так, чтобы и линия, и цвет, и композиционный расчет — все стремилось бы к нему. Законы композиции лучше всего познаются через содержание.

* * *

Что я хочу пожелать комсомолу? Чтобы он расцветал во всех смыслах, чтобы он был достоин великой партии, его родившей и воспитавшей, — дух Ленина всегда осеняет вас, образ великого Сталина всегда перед вами, — чтобы комсомол воспитал великое количество замечательных людей, чтобы он внедрил в новую жизнь мира новую эпоху, чтобы он был патриотом, защитником, чтобы он был могучим и великолепным и чтобы комсомольцы не боялись трудностей.





И. БРОДСКИЙ

УВЕРЕННО ДВИГАТЬСЯ ПО ЛЕНИНСКОМУ ПУТИ

За двадцать лет своего существования Ленинский комсомол вырастил и воспитал тысячи молодых специалистов, занявших во всех областях нашего строительства передовые посты.

Ленинский комсомол может гордиться именами многих знатных людей нашей страны, учеными, инженерами, летчиками, агрономами, комбайнерами, трактористами, учителями, сталеварами, шахтерами, командирами Красной Армии и Флота,— людьми многих профессий и занятий, преданными сынами нашей родины, которых хорошо знает вся страна и горячо любит наш великий народ.

В области искусства Ленинский комсомол воспитал сотни выдающихся артистов, музыкантов, режиссеров, художников, поэтов, творческие успехи которых прославили советское искусство далеко за пределами нашей родины.

Советское изобразительное искусство долгие годы развивалось в трудных условиях, мало способствовавших развитию подлинного мастерства и высокой художественной культуры.

В течение ряда лет воинствующие формалисты всех мастей и оттенков, прикрываясь революционными фразами, вели враждебную работу, направленную против идейно-реалистического искусства.

Деятельность «леваков» особенно много вреда принесла художественному образованию; формалистические «эксперименты» в этой области очень дорого обошлись целому поколению художественной молодежи.

Долгие годы Академия художеств была в руках всевозможных бездарных и талантливых очковтирателей, которые сильно тормозили развитие изоискусства, выпуская из года в год безграмотных людей, обреченных на творческое бесплодие.

Молодежи долго внушали ложное понятие о технике, о мастерстве, и в результате техника и мастерство были утрачены.

Кривляние, трюкачество подносились как высокое искусство, а изучение натуры, любовная, строгая штудировка ее считалась чем-то позорным.

В картинах люди изображались страшилищами, уродами, и это преподносилось как типичное, характерное. Со всеми этими уродливыми, болезненными, политически вредными явлениями партия и комсомол повели решительную борьбу.

И все же, вопреки всем бедам, которые мешали расти советской живописи, у нас выросла плеяда талантливых молодых мастеров, успешно работающих в живописи, в скульптуре и в графике, в области декоративного и монументального искусства. Однако, эти успехи могли быть еще значительнее. Ближайшее пятилетие будет безусловно богаче творческими всходами.

Историческое постановление ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года, открывшее огромные перспективы перед советским искусством, обозначало резкий перелом в деле подготовки новых художественных кадров. От перманентных и бесплодных поисков и метаний от одной системы к другой академия вернулась на путь серьезной учебы. Положительные результаты этого поворота уже значительны.

За время пребывания в оздоровленной школе молодые художники приобрели умение справляться с серьезными живописными задачами, рисунком и формой, и надо надеяться, что при условии дальнейшей непрерывной и углубленной работы это умение сможет превратиться в большое мастерство, которое позволит им создавать реальные и яркие произведения, отражающие нашу замечательную действительность.

Двадцать лет Ленинского комсомола — это огромный путь борьбы за нового человека, путь великих боев и великих побед. Молодежь нашей страны, объединенная Ленинским комсомолом, руководимая партией и ее великим вождем товарищем Сталиным, уверенно продолжает двигаться вперед по этому ленинскому пути.

Молодые мастера искусства в истории комсомола почерпнут для своего творчества благодарнейшие темы, полные бесстрашия и отваги, героизма и беспредельной преданности и любви к своей родине и воспитавшим их партии и комсомолу.





Ф. ФЕДОРОВСКИЙ

Заслуженный деятель искусств, орденоносец

ВПЕРЕД К ТВОРЧЕСКИМ ПОБЕДАМ

Сталинская Конституция, как завершение героических побед, начертала великие права счастливой и радостной жизни народов СССР.

Комсомол, воспитанный партией Ленина — Сталина, жил, учился и ныне работает в счастливейшую эпоху освобождения человечества от эксплоататорского рабства, индивидуалистической замкнутости, угнетающей нищеты и опустошающего невежества старого быта.

В комсомоле сложился новый человек — человек молодого, послеоктябрьского поколения, творец социалистического общества.

Комсомол — это богатейший резервуар молодых, крепких, новых сил передового человечества, борющегося за прогресс, против косности и фашистского мракобесия.

Комсомол — это наша смена, это источник молодых кадров во всех областях хозяйства и культуры, новых творцов техники и искусства.

В свободном соревновании за лучшую жизнь, за лучшую технику, за лучшие произведения искусства растет и крепнет молодое поколение комсомольцев.

Ширится, растет значение молодых работников и в области того искусства — деятельности художника театра, — которому я отдал тридцать пять лет творческой жизни. За эти годы, а из них бóльшая половина — два десятилетия — прошла после революции, мне пришлось работать с молодежью и в самом театре и в художественных вузах.

Сама жизнь организует задачи искусства.

В Москву, сердце социализма, едут учиться тысячи наших художников. Они привозят с собой свои национальные краски, свои чувства, любовь к своей природе, к своей родине. И в результате учебы их искусство, национальное искусство, народное творчество, пропитано глубоким социалистическим содержанием.

И в этом росте нельзя не отметить успехов молодого, так сказать, «комсомольского» поколения художников, воспитанного в условиях послеоктябрьской действитель-

ности. Скажу о той области искусства, в которой работаю я, — о театральном декоративном искусстве. Страна, в которой пышно расцветает театральное искусство многонационального народа, нуждается в театральных художниках. На художника возлагается почетная задача оформить спектакль так, чтобы язык его прозвучал доступнее и убедительнее, чтобы идейное содержание пьесы быстрее и легче дошло до массового зрителя.

В этом задача художника, работающего не только над современной пьесой, но и над классическим репертуаром прошлого. Естественно, что новый человек, человек комсомольского поколения, должен включиться в эту работу.

Назову для примера хотя бы одно имя — имя талантливого азербайджанского театрального художника, который только недавно оставил стены московского вуза, — Мустафаева. Этот молодой художник во время декады азербайджанского искусства в Москве показал свои достижения как вполне зрелый художник — молодой мастер театрально-декоративного искусства. И таких Мустафаевых появляются уже десятки: они приезжают в центр, в Москву, чтобы здесь на большой сцене, под руководством старых опытных мастеров постигнуть специфику театральной работы художника и, вернувшись к себе, в периферийный театр, на колхозную сцену, в национальный театр, смело творить народные формы столь богатого декоративного искусства советских народов, обогащая это искусство социалистическим пониманием действительности, наполняющей глубоким содержанием все наше искусство.

Живопись, скульптура, архитектура, графическое и театрально-декоративное искусство, ткани, ковры, гобелены, стекло, фарфор, мебель — предметы, призванные не только украшать, но и организовать наш быт, повседневный быт уже не отдельных людей, а многомиллионного населения Союза, — все это более и более захватывает и молодую гвардию работников искусств, иногда уже начинающих приближаться к профессиональному мастерству. Явление, которое следует особо подчеркнуть.

Старые художники более робки: нет у них ни того органического чувства социалистического содержания быта, ни того ощущения формы этого содержания, какое свойственно нашей молодежи, — молодежь смелее.

Молодые должны быть в первых рядах ударных бригад созидателей нового стиля.

Наш стиль социалистической эпохи человечества — стиль, пронизанный полнокровным чувством богатых национальных культур советских народов, и потому советский художник, к какому поколению мастеров он ни принадлежал бы, несет глубочайшую ответственность перед историей, перед народом.

Такое чувство исторической ответственности и прежде было свойственно крупнейшим русским гениям, вышедшим из недр самого народа и народу служившим. В особенности молодежь должна помнить о них, должна изучать их. Они имеются и среди художников, и среди писателей, и среди музыкантов: Репин, Суриков, Серов, Ломоносов, Пушкин, Чернышевский, Белинский, Мусоргский, Глинка, Бородин, Чайковский и другие.

Наследников гениев прошлого русской культуры родит наша эпоха — эпоха передового общества и всеобщего прогресса человечества, направленного против фашизма, уничтожающего лучшие культурные ценности.

Какое счастье быть верным сыном родины и правильно политически и профессионально понимать свою современную задачу в области искусства!

Глубоко верю, что наш комсомол, воспитанный ленинско-сталинской партией, на всех фронтах жизни явится передовым авангардом и продолжателем ленинско-сталинской традиции и в области культуры, и в области социалистического искусства.

Молодые творческие силы нашей родины, комсомольское племя художников, не вам ли, как никогда ни одному художнику старших поколений, открыты все шлюзы мировой сокровищницы искусств?!

Так вперед и смелее к творческим победам, к высоким достижениям родного искусства!





Л. ШЕРВУД
Профессор скульптуры

РАЗВИВАЙТЕСЬ И ТВОРИТЕ

С рабочим и работницей как учениками я был знаком давно, еще до революции, когда в 1895—1907 годах я, студентом Академии художеств, работал за Невской заставой в Варгунинских воскресных школах. В тесных жилых комнатах находилось по двадцать и тридцать человек, взрослые работницы сидели за детскими партами. Уже тогда я почувствовал, с каким громадным напряжением и энтузиазмом женщины и девушки, относясь всегда деловито, преодолевали трудности рисования орнаментов, предметов и натюрмортов.

Необыкновенная честность в изображении предмета и огромное стремление к законченности были основными чертами их творчества. Тогда же на праздновании юбилея воскресных школ, после потока благодарственных речей и стихов, от учеников школы выступали двое молодых рабочих, которые критиковали школы за то, что они ничего не дают им в их ежедневной жизни:

«Что дала мне школа? Что я благодаря школе могу подсчитать лучше лавочную книжку, что я могу после работы прочитать газету, а получаю я те же гроши».

В своей ответной речи старейший педагог Абрамов сказал, что из приветствий рабочих видно, что мы, преподаватели, присоединили их к культуре, что мы разбудили в них человека и что это все приносит нам глубокое удовлетворение в нашем труде. А что ученики, которые не удовлетворены школой, хотят, чтобы школа увеличила их заработок?! Но это не входит в наши задачи. Для меня же было ясно, что выступление рабочих было протестом против идеалистически-литературного, далекого от жизни метода тогдашней школы, что подтверждалось обилием напыщенных стихов и речей на юбилее, а что масса талантов в других областях науки, техники и искусств не развивалась.

И вот, только теперь, благодаря Великой Пролетарской революции и политике партии Ленина—Сталина, эта задача жизни гениально разрешена, образовались очаги культуры в виде ФЗУ, ДХВД и ДХВМ, дворцов пионеров и т. д., в которые вливается свободно и естественно вся творческая молодежь, развивая свои дарования.

С 1918 года как профессору Академии художеств мне пришлось работать на общем курсе. Поступали в академию с фронтов, из военных частей, контуженные и вылеченные, из сельсоветов, от комбедов и т. д. Поступало за прием до ста пятидесяти человек, разнообразных, как сама тогдашняя революционная жизнь, людей, разных по художественному и культурному уровню.

И для профессоров и для учащихся началась героическая работа. Мастерские промерзли, отопление не действовало, глина ночью замерзала, и только утром от «буржуек» было два-три градуса тепла. Приходилось самому доставать глину из чана, так как многие не решались.

Нужно было найти единый творческий метод для обработки массы студентов, разнообразной по своей подготовке и по своему искусству. Общий курс проходили все — архитекторы и живописцы, граверы и скульпторы. Кроме того, война и революция сделали студентов сознательными не только в политике, но и в искусстве. Они требовали при корректуре работ и при зачетах конкретных и обоснованных данных. С революцией в искусство стало вливаться сознание закономерности, пропорциональности в отношении объемов, ритма и гармонии, пластики и др., как обязательный фактор творчества. Все это заставило нас и в методе и в постановке натуры совершенно перестроиться. Работая с В. Синайским, мы создали метод, общий для всех.

Начиная от геометрических объемов, на которых мы прорабатывали законы пропорций, ритма и гармонии, проводя их через творческий натюрморт, мы кончали этюдами голов. Это было так нужно и интересно, так захватывало всех сто пятьдесят человек, что работа шла с громадным подъемом и энтузиазмом. Героизм заключался в том, что как студенты, так и профессора работали на овсяном пайке, и мне лично приходилось итти от дома пешком пятнадцать километров до академии.

Работая много как педагог, я должен сказать: рабочая молодежь — это самый лучший, самый благодарный материал для профессора. Большая самостоятельность, иногда даже утрированная, но во-время направленная партией, талантливость, сознательность и громадный комсомольский энтузиазм подлинных участников соцстроительства — эти качества готовили из них надежную смену, над которой хотелось работать и которая теперь растет и преодолевает в лучшей своей части новые и новые задачи, которые ставит им наша жизнь. Всякий реализм основан на изучении жизни и передаче ее в вечных формах, например, вечные образы Египта, Греции, Рима, и реализма других эпох. Каждый реализм выдвигает новые задачи в овладении фигурой, жизненным впечатлением, философским охватом внутренней сущности жизни, ее идеологии, а также в эмоциональном горении этой жизни, преодолевая прежнюю красоту не отказом от наследства, а ставя задачей еще более сложную, более глубокую форму жизни. В виду того, что группы формалистов и натуралистов были очень велики и, борясь за свое существование, они всячески отстраняли и душили идущих по линии соцреализма, необходима была своевременная помощь, выявление и оберегание уже пробившихся ростков социалистического реализма. Большой спрос на статую вырабатывает специалистов по фигуре, но неуглубленное отношение к заданию ведет к развитию бездушной, казенной трактовки, когда все есть, все на месте, отсутствует только художник.

И хочется сказать молодежи:

Развивайтесь, овладевайте тайнами форм тела и считайте величайшей честью для себя создать и выявить наиболее совершенный человеческий образ — коммуниста, творца новых, самых естественных и счастливых форм жизни.

Из числа своих работ, связанных с образом молодого строителя нашей новой жизни, выделяю фигуру «Часового» — комсомольца, сознательно охраняющего свое государство, свою страну социализма, где я хотел передать развернутую фигуру могучего молодого рабочего, затем фигуру комсомолки-строителя, в которой хотел выразить почти мужскую деловитость и энергию, и в «Дальневосточном привете» — всепобеждающую силу коммунизма, которая объединяет товарищей разных национальностей в борьбе с капитализмом под руководством гениальнейшего человека нашей эпохи, вождя народов — товарища Сталина.





В. ПУДОВКИН

Заслуженный деятель искусств, орденоносец

БЕЗ МЫСЛИ НЕТ ИСКУССТВА

Много лет тому назад, когда отдельные произведения художников молодой Страны Советов впервые проникли в зарубежные страны, весь мир заговорил о новом, советском искусстве. Лучшие, передовые критики писали о силе, правдивости и глубокой содержательности советских произведений. Идеологи буржуазии яростно вопили об «узкой тенденциозности», но и они не могли отрицать мощи воздействия созданий советских художников, резко выделявшихся на фоне неисчислимого «художественного» хлама, изготовляемого по заказу капиталистов для развлечения (вернее, для отвлечения в нужную сторону) масс. Эта мощь воздействия на читателя, зрителя и слушателя была, конечно, не случайной.

Не в особой одаренности отдельных художников было дело, — таланты есть повсюду, — дело было в том, что в советских произведениях неизбежно присутствовал мощный, живой дух победившего пролетариата. Бурно растущий, целиком захваченный огромной созидательной работой передовой класс человечества воспитывал в художнике смелость, новизну и четкую, реальную направленность мысли.

Без мысли искусства нет.

Чем поверхностнее, расплывчатее, бесплодненнее мысль художника, тем ближе он подходит к самой подлой, самой страшной для искусства области приемов легкого изготовления «приблизительных» вещей, к области так называемой «халтуры». А халтура грозна, халтура страшна. Во-первых, потому что кажущаяся легкость работы расшатывает и уничтожает в художнике необходимое стремление к совершенствованию. Во-вторых, потому что она приучает художника относиться к массам, как к безликому потребителю, который «съест, что дадут». В-третьих, потому что она воспитывает в художнике поверхностное, наплевательское отношение к большим вопросам, которыми живет содержащий и питающий его народ. «Пусть мое дело маленькое, — скажет такой художник, — я делаю его как могу, и я сыт, оставьте меня в покое». В-четвертых, наконец, халтура страшна, потому что рука врага легче всего может использовать в своих целях произведение, мысль которого неясна и расплывчата.

Нет большого искусства без убежденности художника.

Конечно, каждый художник индивидуален. Конечно, его произведение непосредственно связано с субъективными мыслями, чувствами и ощущениями. Но ведь эти мысли, чувства и ощущения бывают разными, даже у одного и того же человека. Многое нам только «кажется», в другом мы убеждены. Истинный художник не имеет права строить свое произведение на том, что ему «показалось» интересным или важным. Эта важность при проверке может оказаться случайной. Не все личное является нужным и интересным народу, для которого, в конце концов, произведение искусства создается.

Только то, в чем художник глубоко убежден и в чем он хочет непременно убедить всех, достойно быть положенным в основу его творческой работы. Сила лучших созданий нашего искусства именно в этом неодолимом стремлении художников ясно передать всем мысли, в верности которых они предельно убеждены, и в том, что эти мысли являются плодом творческой, созидательной работы огромного коллектива.

Славный Ленинский комсомол, авангард советской молодежи, радость и надежда нашей родной страны, беспрерывно вливает новые силы во все области труда. Наше искусство растет и будет расти за счет молодых талантов. Смелость, убежденность в непримиримости и самокритика — качества, которые воспитываются в каждом комсомольце. С этими качествами он станет в будущем честным и стойким большевиком. С ними он победит всюду, как побеждал Ленин, как побеждает Сталин. С этими качествами молодой художник поднимет советское искусство еще выше, до невиданных вершин человечества.





С. ЭЙЗЕНШТЕЙН

В ЭНТУЗИАЗМЕ — ОСНОВА ТВОРЧЕСТВА

Мы, художники, глядим на мир и видим его по-особенному. Контуры отдельных его стран на географических картах нам рисуются причудливыми профилями людей. Изгибы границ стран-агрессоров нам кажутся хищными щупальцами, протягивающимися к мирным соседям, чтобы когтями впиваться в их мирное существование. Трассы международных перелетов наших летчиков нам кажутся живыми нитями, живыми нервами, связывающими между собою миллионы обитателей земного шара на путях к всемирному братству народов.

Так устроены глаза художников, чтобы вычитывать в явлениях, формах и абрисах окружающего образы, в которых живут эти явления в наших чувствах и в нашем сознании.

Но не только в абрисах карт или трассах полетов нам рисуются живые лица, действия, динамические облики и образы народов и стран.

Ступая по суше, посещая города, которым на картах отведены лишь скромные точки, блуждая в горах, с птичьего полета кажущихся извивающимися сороконожками с бесчисленными лапками заштрихованных скатов и склонов, мы воспринимаем все видимое как некий целостный образ, насыщенный прежде всего какой-то единой определяющей его стихией. Подобный обобщенный облик или образ есть живое закрепление чувств и мыслей, возникающих при встрече и общении со странами, городами, людьми. Это они создают атмосферу, физиономию страны или города, всегда неповторимую. Дело в способности художника как-то сразу проникнуться главным и основным, чем, как ему кажется, дышит страна или город.

Но не для иллюстрации этой мысли пишу я, а сама эта мысль мне нужна для того, чтобы раскрыть то, что захватывает и волнует меня. Мне хочется в обращении к советской молодежи, в двадцатую годовщину существования лучшей ее организации — Ленинского комсомола — вместе с ней ощутить то главное, жизненное и замечательное, чем прежде всего наполняются и мысли и чувства, когда говоришь: Советский Союз.

Нет ни одной другой страны в мире, где бы так остро было разлито ощущение творчества, творческой энергии, всесторонней созидательности. Творчество — это и есть самое важное в жизни и облике нашей замечательной родины. Творческий порыв, творческий труд, творчество — в миллионах многообразнейших проявлений.

В нашей стране понятие творчества давно взорвало рамки этого термина, прилагавшегося лишь к «изящным искусствам». Вольный труд, уничтожение различия между умственным и физическим трудом, обеспеченность труда великой Сталинской Конституцией давно уже слили понятие о труде с представлениями о творчестве. Каждый в стране творит. И творят все вместе, создавая величайшее, на что способно человечество, — социалистическое будущее для всех народов нашей планеты.

Безгранична область духовной культуры нашего народа. Это ярче всего проявляется в искусстве, взлелеянном гениальностью нашего народа, в нашем советском, социалистическом искусстве.

Наше искусство рождено народом, сумевшим слить в нем свое великое прошлое с еще более великим настоящим. Массовая любовь родит и питает его.

И искусство возвращает массам его любовь. Не только служит народу, но и старается до конца воплотить чувства и мысли народа. Но, ответно, оно вызывает к жизни и художественной деятельности те мощные пласты художественно одаренной молодежи, которыми так богат Союз наших социалистических республик.

Талантливое произведение, рожденное художником, притягивает к себе всех тех, кто обладает подобной же одаренностью к этой специальной области творчества.

В заглавии мы сказали слово «энтузиазм». Мы могли бы лучше сказать ленинское слово «одержимость». Ибо в энтузиазме, в одержимости — все дело и залог творческого роста молодых мастеров искусства.

Одержимость Стаханова. Одержимость защитников наших границ. Одержимость наших летчиков. Одержимость Папанина и папанинцев. Одержимость наших исследователей, ученых, поэтов, музыкантов, писателей.

Одержимость — залог творческого успеха, куда бы ни была направлена энергия творца. Наша молодежь это знает.

И творческой одержимости молодых артистов хочется рукоплескать в наши дни.





Б. ИОФАН

Архитектор, орденоносец

СТАЛИНСКИЙ СТИЛЬ СОВЕТСКОГО ЗОДЧЕСТВА

Грандиозные изменения, происходящие по всему Советскому Союзу, находят свое отражение и в архитектуре.

Сталинская эпоха построения социализма поставила перед советской архитектурой и архитекторами задачу создания архитектурного стиля, достойного великой эпохи.

Эта трудная, но счастливая творческая задача выпадает и на долю молодых архитекторов нашей социалистической родины. Среди них немало воспитанников Ленинского комсомола, достигших в своей работе большого мастерства, орденоносцев, отмеченных советской общественностью: Бирюков, Кильпе, Аня Сущевская, Леня Баталов, Иннокентий Мельчаков и другие.

Старшему поколению архитекторов нашей социалистической родины приходилось не раз наблюдать молодых строительных рабочих, попадавших на стройку с других производств и из деревень, которые, пройдя строительную школу, получали специальное образование, кончали архитектурные вузы и сейчас являются талантливыми архитекторами. На строительстве Дворца Советов в Архитектурной мастерской работает около пятидесяти процентов всего состава молодых архитекторов. Никогда в прошлом, даже в эпохи самого большого расцвета в искусстве, молодым архитекторам не поручались такие ответственные задачи, как у нас. Молодые архитекторы капиталистических стран составляют лишь армии безработных, тогда как у нас архитектурной молодежи открыты все пути для проявления ее творческого пыла, энтузиазма и мастерства.

Разумеется, все это возлагает на молодого архитектора большую ответственность, большие обязанности. Он прежде всего обязан стоять на высоте поручаемых ему политических и архитектурно-художественных задач, отвечающих идее грандиозной сталинской стройки социализма. А для этого необходима постоянная учеба; молодому архитектору необходимо овладевать учением Маркса — Энгельса — Ленина — Сталина, необходимо овладевать современными достижениями передовой техники, необходимо учиться на лучших архитектурных образцах крупнейших зодчих всех времен и народов.

Советские произведения архитектуры должны быть целеустремленными, советская архитектура должна отображать героику великой борьбы, великого строительства народов СССР, замечательную Сталинскую эпоху.

Нельзя забывать, что без синтеза искусств никакой большой архитектуры, тем более архитектуры социализма, быть не может; а поэтому молодой архитектор должен изучать и скульптуру, и живопись, и другие искусства, связанные с архитектурой.

Нужно постоянно помнить, что молодой архитектор, воспитанный нашей социалистической действительностью, обязан быть в своих произведениях высокоидейным и принципиальным мастером.

Неустанно работая над собой, советский архитектор (это особенно важно для нашей молодежи) из опыта каждого своего произведения извлекает пользу для дальнейшего творческого роста, подвергая это произведение глубокому, всестороннему анализу и самокритике.

Молодой архитектор не одинок: он работает в коллективе, и старшие поколения архитекторов всегда поделятся с ним их идейно-художественным и производственным опытом, их знаниями.

В славную двадцатую годовщину Ленинского комсомола, вырастившего талантливых и передовых представителей архитектурной молодежи, приветствую молодых зодчих страны, надежду нашей социалистической родины, и желаю им успеха в учебе и в совершенствовании своего мастерства.





Б. ИОГАНСОН
[illegible]

ЗА РАБОТУ, ТОВАРИЩ

Обычно говорят: молодежи принадлежит будущее. Конечно, под будущим понимаются великие дела, которые еще предстоит совершить. Но и это верно только тогда, когда к появлению таких замечательных дел и замечательных людей, эти дела осуществляющих, имеются предпосылки. Ведь хороший урожай можно снять лишь в том случае, когда земля любовно взрыхлена для молодых всходов, когда земля любовно полита и, самое главное, когда засеяно высокосортное зерно.

В стране цветущего социализма все эти предпосылки имеются...

Советская земля — урожайная земля. Как в прошлом ни старались царские сатрапы, а всего затоптать им не удалось. И славные традиции оставили нам отечественная наука, литература, искусство.

Если оглянуться назад, то русское искусство, литература, наука дали миру замечательных людей: Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Белинский, Чернышевский, Добролюбов, Толстой, Салтыков-Щедрин, Чехов, Горький, актеры Щепкин, Мочалов, Ермолова, Федотова, семья Садовских, Станиславский, Качалов, Москвин, художники Левицкий, Боровиковский, Кипренский, Брюллов, А. Иванов, Федотов, передвижники во главе с И. Репиным, Суриков, Левитан, В. Серов, Врубель, К. Коровин, Малявин, ученые Ломоносов, Менделеев, Павлов и еще много, много других во всех отраслях техники, науки, культуры.

Русская земля породила и величайшего гения человечества — Владимира Ильича Ленина. Плодороднейшая советская земля и сейчас взрыхляется гениальным хлеборобом Иосифом Виссарионовичем Сталиным, мудро и любовно взращивающим семена Октября, завоеванного вместе с Лениным, вместе со всей коммунистической партией, вместе с пролетариатом, вместе со всем народом, с лучшими людьми человечества.

Что же еще мы имеем, какие еще предпосылки для появления талантливых, выдающихся, гениальных людей?

Величайшую идею человечества — освобождение от эксплоатации человека человеком на всем земном шаре.

Создавая свою собственную радостную жизнь, мы ни на минуту не забываем о том, что придет момент и величайшего всемирного торжества.

Ни в одной буржуазной стране, закованной в тиски капиталистических условий труда, нет таких перспектив, какие открываются в Советской стране каждому творческому работнику, который делает именно то, что он любит.

Когда же, как не теперь, рождаться массам этих замечательных и верных сынов и дочерей нашей цветущей родины!

Такие люди-творцы появляются и появятся еще во всех областях нашей жизни. Они имеются уже и в искусстве.

Они опрокидывают старые технические нормы. Они уничтожают одряхлевшие уже и затасканные мертвые истины. Они разрушают сгнившие и косные формы. Их руками создается новое — живое, прекрасное, величественное. Они — это наши герои-летчики, папанинцы, испытатели, стахановцы, ударники заводов и полей, знатные люди страны, победители на международных музыкальных конкурсах. Это наши лучшие книги, песни, картины...

Мне как художнику хотелось бы в день всеобщего праздника двадцатилетия ВЛКСМ сказать молодым друзьям: живопись — невероятно трудное искусство, овладение которым требует гигантской работы и самоотверженности. Если есть к ней страсть, подлинная, неистребимая страсть, — работай, а нет — бросай немедленно, займись другим. Тот, кто нетерпелив, жаден к быстрому успеху, тороплив, тому нечего здесь делать. Прочтите еще раз повнимательней «Портрет» Гоголя.

Мой тебе совет, молодой художник: я знаю, ты любишь свою социалистическую родину, ты правдив, честен, твои суждения о старших товарищах резки, но справедливы, ты любишь настоящее искусство, высокоидейное и высококачественное, ты порой живешь скромно, — не торопись, все придет.

Твоя самая большая отрада — держать в левой руке палитру, а в правой кисть. Смело бей средствами искусства по врагам родины! Создавай полотна всем сердцем, порывами высокой страсти, рождающей подлинное искусство.





М. МАНИЗЕР

Скульптор, заслуженный деятель искусств

БОДРОСТЬ, ЦЕЛЕУСТРЕМЛЕННОСТЬ, УВЕРЕННОСТЬ

Двадцать лет Ленинского комсомола — это двадцать лет воспитательной работы по созданию нового человека.

Наша молодежь — это будущее страны, это наша смена. Как непохожа она на молодежь прежнюю!

В чем причина этого?

Прежде всего в необозримых горизонтах творческого труда, открывающихся перед нею, труда, обеспеченного и направленного величайшим документом эпохи — Сталинской Конституцией.

Эти перспективы вселяют в нашу молодежь бодрость, целеустремленность, уверенность в победе во всех областях труда.

Сознание необходимости для успешной работы не только моральных, но и физических сил, — в здоровом теле здоровый дух, — заставляет нашу молодежь заботиться и о здоровье. Физической культурой охвачены сотни и сотни тысяч молодых людей Союза. Физическая крепость нового поколения оставляет далеко позади предыдущую молодежь: их тела крепки и красивы, как изваяния древних греков.

Над чем работать, для чего работать, как работать? — эти мучительнейшие, «проклятые» вопросы, возникавшие перед молодежью, посвятившей себя творческому труду и в области изобразительного искусства, возникавшие и во время моей учебы, которую я закончил накануне исторического Октября, — эти вопросы сейчас уже решены, и решены бесповоротно.

Творческая молодежь Союза не бродит в потемках: она знает, что надо работать над перестройкой мира нашим оружием мира, вместе со всем народом Союза, работать для этого народа, работать лучше, эффективнее, работать так, как никогда, никто и нигде не работает, — вот наша общая задача.

Конечно, эта задача еще не может считаться вполне решенной. Еще слаба у нас школьная подготовка. Мало и плохо учим мы нашу молодежь. Совсем еще не обеспечен нами «плавный» переход из школы в жизнь. Еще некоторая растерянность

овладевает кончившим учебу молодым художником в силу его неприспособленности к немедленному включению в работу, как передового и равноправного строителя социализма.

Что необходимо сделать для преодоления этих недостатков?

Во-первых, нужно позаботиться о создании педагогических кадров. У нас есть художники, но художников-педагогов нет. А без педагогических кадров не может быть формальной учебы.

Во-вторых, нужно создать мастерские, где наша молодежь, под руководством мастеров, начинала бы свою творческую работу.

Опираясь на молодежь, работая вместе с нею, поднимая ее до понимания всей сложности задач, стоящих перед советским художником, мастера искусства создадут достойную их смену, которая, будем надеяться, превзойдет их самих.

Опыт, проделанный мною по работе с моими учениками, студентами Академии художеств, над оформлением скульптуры станции метро «Площадь Революции», — правда, опыт еще незаконченный, — вполне меня в этом убедил.

Молодежь должна еще многому учиться, но и мастера должны ей помочь в этом.





И. ДУНАЕВСКИЙ

Заслуженный деятель искусств, орденоносец, депутат Верховного Совета РСФСР

ПУТЬ К СЕРДЦАМ И ДУШАМ СЛУШАТЕЛЕЙ

Молодежь! Какое прекрасное слово! Кто из нас не испытывал какого-то особенного подъема при встрече с советской молодежью! Да это и понятно: советская молодежь является, так сказать, основным потребителем нашего творчества, тем основным нашим другом и критиком, который бурно реагирует на все выдающиеся явления во всех областях знания и культуры.

В моем личном творческом росте, огромное значение имеют частые встречи с молодежью и то большое количество писем, которое я получаю от советских молодых людей, получаю со всех концов страны.

Очень характерна присылка большого количества стихов, которые авторы просят меня переложить на музыку. Довольно часто я получаю также и ноты с записью сочиненных моими корреспондентами мелодий. Эта громадная потребность в песенном выражении чувств является вообще характерной для советского народа и особенно для советской молодежи. Конечно, большинство из этих стихотворных попыток, а тем паче музыкальных записей являются примитивными, но попадаются и произведения, заслуживающие большого внимания и свидетельствующие о несомненном даровании их авторов.

Мне приходится часто встречаться с явлением жадного нетерпения моих корреспондентов — сразу перепрыгнуть через все технические препятствия, через годы напряженной учебы и сразу очутиться в разряде композиторов и поэтов. Приходится разъяснять, сколь труден путь к овладению техническим мастерством. Приходится успокаивать и излишнюю горячность авторов.

Но в то же время я должен сказать (и это особенно важно в отношении молодежи), что с творческой самодеятельностью у нас обстоит дело из рук вон плохо. Если самобытный вокальный талант или прирожденные музыкальные способности к игре на том или ином музыкальном инструменте поддерживаются у нас огромным развитием художественной самодеятельности, то начинающий композитор или поэт нигде, кроме крупных городских центров, не может найти правильно направляющего

толчка к развитию его творческого дарования. Большинство писем подобного рода содержат жалобы именно на это обстоятельство.

Где-нибудь в глухом углу, в далеком колхозе или маленьком районном городке такому начинающему автору трудно получить ответ на все интересующие его вопросы. Вот почему пора было бы при наших журналах и газетах по искусству, при наших творческих организациях создать особые центры, которые могли бы направлять творчество таких людей, консультировать их, редактировать их произведения, снабжать их учебными пособиями и литературой, а наиболее талантливых и многообещающих вытягивать из глухих и отдаленных мест и определять в музыкальные учебные заведения.

* * *

Образ молодежи в моем творчестве играет огромную роль. Я без преувеличения могу сказать, что когда я пишу новую песню или новое музыкальное произведение, то я его мысленно всегда адресую нашей молодежи. Мне незачем говорить уже о тех произведениях, которые мною посвящены молодежным темам или так или иначе отражают эти темы.

Дальнейшей моей задачей будет углубление этой работы и главным образом нахождение новых путей, новых творческих приемов для создания песен. Я убежден, что эти наши общие усилия окажут большую помощь тем начинающим дарованиям, которые жадно и искренне стремятся к творческой правде, к правде искусства. Незачем греха таить — имеются опасные тенденции, наблюдающиеся в настоящее время в наших песнях и распространяемые через эти песни в среде молодежи. Я не могу здесь подробно распространяться об этих опасностях, а скажу только, что они коренятся в насаждении через песню среди молодежи некоторых уже давно пройденных и осужденных этапов песенного творчества, насаждении «жестокого» настроения. Причина подобного явления кроется в том, что некоторые композиторы далеко еще не осознали всей важности художественного воспитания молодежи через произведения искусства и в том числе через песню и идут избитым путем.

Путь к сердцам и душам лежит через ясную, светлую и простую мелодику, такую простую и светлую, как наша жизнь, как наша замечательная молодежь.





Н. ЧЕРКАСОВ
*Заслуженный артист РСФСР, орденоносец,
депутат Верховного совета РСФСР*

КОМСОМОЛ ВОСПИТАЛ ВО МНЕ ХУДОЖНИКА, ОБЩЕСТВЕННИКА, ГРАЖДАНИНА

Двадцатилетие Ленинского комсомола, юбилей молодого населения нашей страны — праздник всего советского народа.

Этот юбилейный праздник особенно волнует меня, лишь одного из очень многих, одного из представителей того советского поколения строителей социализма, которое двадцать лет тому назад еще даже не достигло совершеннолетия и, переживая свою комсомольскую юность, росло и творило вместе со всем комсомолом.

Моя актерская жизнь начинается с работы на сцене Ленинградского театра юных зрителей (ЛТЮЗ).

Я не был комсомольцем, но молодой театральный коллектив и еще более молодой зрительный зал связали мои творческие искания, всю мою работу с интересами комсомольского поколения, с комсомольскими организациями: комсомол воспитал во мне художника, общественника, гражданина.

Юный зритель и молодой коллектив — среда, в которой я рос. Наш зритель — радостный, бодрый — приносил в театр непосредственное дыхание жизни. Молодые актеры дышали общей жизнью страны. И нам как художникам хотелось расширить аудиторию. Мы организовали живую газету «Комсоглаз», выступавшую в рабочих клубах города Ленина. С комсомольским рвением и молодым задором мы проводили эти свои выступления и, общаясь с рабочей аудиторией, сами проходили прекрасную политическую школу, помогавшую нашему общему и профессиональному росту. Так в живом общении с советской действительностью складывалась творческая биография большинства актеров старшего советского поколения.

Позднее я стал работать в Ленинградском театре комедии, а затем в Ленинградском академическом театре имени А. С. Пушкина (бывш. Александринский), одновременно снимаясь в ряде фильмов, образы которых мне помогла создать все та же атмосфера советского творческого коллектива. Но об этом дальше...

Велики успехи нашей страны, велики успехи и нашего советского искусства! Мы, советские актеры, имеющие, пожалуй, самую счастливую профессию, мы работаем и творим для всего нашего народа от мала до велика, от стариков до детей. У народа мы и учимся, и мы гордимся тем, что Великая Октябрьская революция дала нам возможность быть полноправными строителями социалистического общества.

Нам могли бы позавидовать актеры прошлых поколений, и нам завидуют актеры зарубежных стран. Ведь там даже самые даровитые и популярные актеры отстранены от политической жизни страны и вынуждены разменивать свои таланты для забавы небольшой кучки привилегированных людей. А у нас, в Стране Советов, мы, актеры, являемся прямыми помощниками партии и народа не только в своей профессиональной, но и государственной работе.

Актер — общественник. Актер — депутат Верховного Совета, избранник народа. Разве имена Корчагиной-Александровской и Москвина, депутатов Верховного Совета СССР, не говорят о том, что актер может управлять государством?

Но советский актер и в своей профессиональной работе на сцене или на экране также является работником общественным и политическим.

Не для забавы выходим мы на сцену или экран, а для того, чтобы средствами искусства бороться за социализм, воспитывать сознание масс.

Так, лично для меня работа над образом революционного ученого Полежаева («Депутат Балтики») была не только работой над интересной ролью, но послужила и большой политической школой, которая позволила мне еще более углубиться в историю борьбы нашего народа за свою независимость, окунуться в ненавистное прошлое и еще лучше полюбить и оценить наше советское настоящее.

Полежаеву семьдесят пять лет. Я, Черкасов, игравший этого замечательного советского гражданина, патриота своей страны, энтузиаста науки, я — моложе его едва ли не в два с половиной раза. И сыграть эту роль помог именно тот замечательный комсомольский творческий коллектив, под руководством комсомольцев-режиссеров Иосифа Хейфеца и Ал. Зархи и комсомольцев-операторов Мих. Каплана и Арнольда Шаргородского, который заражал и меня своей комсомольской молодостью, всегда пытливо стремящейся и прошлое постигнуть с передовых позиций настоящего.

Понять это особенно важно тем молодым, которые много моложе меня, которые только еще вступают на творческий путь, которые лишь вынашивают еще в себе мечту о творческой деятельности.

Товарищи! Задача, перед вами стоящая, очень почетна, но она и исключительно ответственна.

Комсомол — это ваша политическая и общественная школа.

И подобно тому, как лучшие комсомольцы-ударники опрокинули все прежде существовавшие технические нормы, вам в области искусства предстоит опрокинуть актерские традиции одного амплуа.

Нужно бороться за гибкое перевоплощение актера: он должен играть не самого себя, собой ограничивая создаваемый им образ, а разнообразные образы современности и исторического прошлого, — с точки зрения их понимания сегодня, — все равно, будут ли то старики или молодые, волевые люди или истерики, военные или штатские.

5*

Ведь жизнь наша многогранна, и художник должен уметь эту многогранность ее не только видеть, но и выразить своими профессиональными средствами.

Полежаева мне удалось сыграть, быть может, потому, что я уже играл в Ленинградском ТЮЗ Дон-Кихота. Я думаю, что Петр в спектакле Театра драмы мне удался именно потому, что Алексей мной был уже сыгран в двух сериях картины «Петр I». Я играю Александра Невского (в картине «Ледовое побоище»), готовясь к роли Максима Горького (вторая серия фильма «Ленин в Октябре»). Можно назвать и такие полярности, как Варлаам в «Борисе Годунове» и Феликс Дзержинский как в театре, так и в кино. Их много, их несколько десятков таких образов, разных, друг другу чуждых, которые довелось мне воплотить своей игрой на сцене и на экране.

Глубок и сложен этот живой человеческий материал, но рабочее постижение, творческое преодоление его, проникновение во внутреннюю характеристику его растит в актере общественника и гражданина, который, несколько перифразируя старого профессора Полежаева, на исступленные выкрики и клевету врагов может сказать:

«Пусть советская почта доставляет мне проклятия моих ученых «коллег», ненавидящих мою родину, я остаюсь здесь с моим народом, с моим правительством, с моим когда-то пустым и холодным университетом, так как честь участия в священной революции я не уступлю никому, ни за какие подачки».

Счастлива наша жизнь!

Радостна наша профессия!

Не уступим никому радости этого счастья!

Молодые работники искусств, учась у народа, служите своему народу, крепите и стройте вместе с народом свою социалистическую родину!




МОЛОДЕЖЬ
В СОВЕТСКОМ
ИСКУССТВЕ



Н. Короткова. Красногвардейка

ГОРДОСТЬ СОВЕТСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

И. НЕСТЬЕВ



Советская страна с любовью следит за каждым успехом наших молодых музыкантов, чьи победы на международных конкурсах стали прочной и неуклонной традицией. Даже враги не могут скрыть своего восхищения блестящим мастерством советских скрипачей и пианистов. Восторженные отзывы реакционных буржуазных газет, личное внимание со стороны президентов и королей, вынужденные аплодисменты на конкурсе им. Шопена в Варшаве, — подобные факты делают еще более красноречивыми успехи советских молодых музыкантов.

Можно с уверенностью сказать, что советское музыкальное искусство принадлежит молодежи. Все наши лауреаты, победители международных конкурсов, — люди, взращенные послеоктябрьской эпохой, выпестованные партией и Ленинским комсомолом. Наши талантливейшие композиторы, чьи оперы идут во всех столичных театрах, чьи симфонии звучат далеко за пределами советской страны, получили воспитание в советских консерваториях; и Дзержинский, и Шостакович, и Хренников, и Хачатурян — представители советской композиторской молодежи. Молодежь заполняет лучшие столичные оркестры и хоровые ансамбли, выдающиеся молодые певцы все смелее завоевывают ведущие места в оперных театрах, молодые

певицы — Куляш Байсеитова, Халима Насырова — удостоены высокого звания народных артисток СССР.

Все это результаты того исключительного внимания, которое уделяют партия, советская власть и Ленинский комсомол искусству и, в частности, нашей талантливой музыкальной молодежи.

В победах нашего искусства огромна заслуга и старых педагогов, замечательных мастеров культуры, продолжателей лучших традиций музыкального прошлого, отдавших все силы и знания воспитанию молодых талантов. Игумнов и Гольденвейзер, Нейгауз и Фейнберг, Столярский и Николаев, Ямпольский, Козолупов, Мясковский, Штейнберг — эта плеяда выдающихся педагогов составляет гордость советской музыкальной культуры.

1

Юность гениальнейших музыкантов прошлого предстает перед нами, как цепь бесконечных лишений, обид, трагических конфликтов, беспросветная юность бедняков-неудачников.

Вспоминается семнадцатилетний Иосиф Гайдн, сын деревенского кузнеца, изгнанный из церковного хора на улицу, когда его голос, кристальный альт подростка, подвергся ломке.

Всемирно известный Николо Паганини провел свое детство в непосильном труде, терпел побои и пинки.

Известны суровое детство гениального Бетховена, неудачи крестьянского сына Джузеппе Верди, трагедия Франца Шуберта, никем не признанного при жизни. Голод и нужда преследовали и юного Антона Рубинштейна и Милия Балакирева. В расцвете сил погиб от чахотки даровитый русский композитор-разночинец Василий Калинников.

Русская музыкальная школа до революции была достоянием немногих счастливцев, для которых «входным билетом» служил не талант, а богатство или дворянское происхождение. «Кухаркины дети» в консерватории не допускались. В лучшем случае им разрешалось занять скромные места в оркестровых классах — среди тромбонистов, литавристов, трубачей — или же среди церковных хористов.

Плеяда крупных русских композиторов сплошь состояла из представителей родовитого дворянства.

А разве теперь в капиталистических странах талантливая молодежь живет в лучших условиях?

У японской пианистки Чиеко Хара, участницы конкурса имени Шопена в Варшаве, не было даже средств для обратной поездки на родину; группа музыкантов собрала для нее эти деньги в порядке благотворительности.

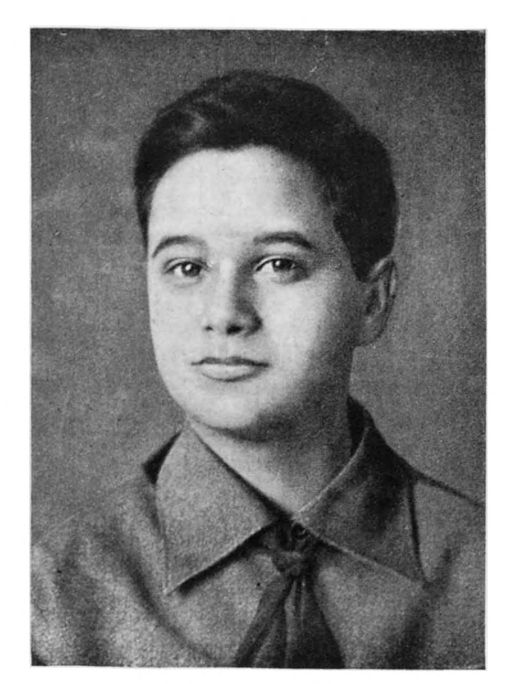
Наши лауреаты, побывавшие за рубежом, рассказывают о десятках даровитых юношей и девушек, тратящих лучшие годы жизни на непосильную борьбу за существование, на поиски случайного заработка.

Молодые немцы, французы, японцы, чехи, участвующие в международных конкурсах, с изумлением и завистью следят за советскими музыкантами, обеспеченными государством и окруженными трогательным вниманием страны.

Попасть в Советский Союз, учиться в советской консерватории, у советских профессоров — такова заветная мечта большинства молодых музыкантов Варшавы и Брюсселя, Парижа и Лондона.

Бельгийский критик Эрнст Клоссон не случайно провозгласил наступление «русской эры в музыке». Для них ясно теперь, что центр мировой музыкальной культуры перешел из буржуазных столиц в страну социализма, страну самой свободной и гуманной культуры.

Самые талантливые исполнители Шопена и Листа, Паганини и Изаи живут в Советском Союзе — это признано официальными решениями международных конкурсов. Лучшие музыкальные сочинения нашего времени, наиболее глубокие, идейно насыщенные, пишутся в Советском Союзе. Таких произведений, как пятая симфония Шостаковича или «Ромео и Джульетта» Прокофьева, выдохшаяся музыкальная Европа дать сейчас не в состоянии.



Буся Гольдштейн

И если на Западе лучшие художественные традиции поддерживаются еще в какой-то степени представителями старого поколения, то у нас носительницей богатейшего музыкального расцвета является яркая и неутомимая, здоровая и энергичная молодежь.

Неуклонное «постарение» музыкальных кадров на Западе, почти полное отсутствие новых имен на концертных афишах Европы и буйный поток музыкального творчества, смелое выдвижение новых блестящих художников в нашей социалистической стране — какой глубокий и разительный контраст!

Наша музыкальная молодежь, выдвинувшаяся в послереволюционный период, насчитывает уже несколько поколений, различных по зрелости и мастерству.

Среди них есть уже «маститые», давно завоевавшие авторитет и признание, имеющие звание профессоров, но молодые по возрасту. Таковы: профессор скрипач Давид Ойстрах, первый из советских лауреатов пианист Лев Оборин, талантливейший советский композитор Дмитрий Шостакович. Каждому из них нет и тридцати лет, но у них уже есть свои ученики, заканчивающие столичные консерватории. Даровитый ленинградский композитор Свиридов учится у Шостаковича. Лауреат всесоюзного конкурса пианистов И. Михновский начинал свою учебу в Москве под руководством Оборина.

Так одно поколение молодых музыкантов воспитывает другое, еще более молодое.

Наконец, быстро подрастает и с ошеломляющей стремительностью пробивает себе путь на большую концертную эстраду носящая еще пионерские галстуки одаренная музыкальная детвора.



Лиза Гилельс

Вслед за всенародно известным Бусей Гольдштейном выдвигаются изумительный ленинградский виолончелист Даня Шафран, юный ленинградский композитор и дирижер Олег Каравайчук, скрипачи Нюма Латинский, Леня Коган, Иося Майстер и др.

Деловито и просто входят они в мир настоящей, большой музыкальной жизни, сразу занимая почетные, выдающиеся места. Школьник в коротких штанишках незаметно и быстро превращается в равноправного строителя советской музыкальной культуры.

2

Послеоктябрьское двадцатилетие выдвинуло и закрепило уже, как определившийся тип, новый образ музыканта, невиданный в дореволюционной России.

Старые консерватории воспитывали замкнутых одиночек, людей, ничем не связанных с коллективом, узких эстетов, ограниченных душным мирком своего индивидуалистического бытия. «Искусство — для избранных, для немногих» — таков был их девиз. «Что может быть поганее слов «мы», «все»? — спрашивал убежденнейший эстет композитор А. Лядов. — «Все — страшная сила тупости». «Толпа — это чудовище без глаз, без ушей, без обоняния, без осязания». «О, дорогая «единица» и отвратительный «миллион!» [1]

И они творили для некоей избранной «единицы», с презрением отворачиваясь от «миллиона», «от толпы», от широкой массы живых людей, потребителей музыкального искусства. Наши лучшие музыканты — исполнители и композиторы — вышли из народа, воспитаны трудовым народом и творят для народа, для миллионов.

Читинский молотобоец Николай Будашкин стал известным композитором, автором превосходной симфонии, дочь подольского сапожника Елена Кругликова давно уже поет первые партии в Большом театре, а сын бедного орехово-зуевского часовщика Яков Флиер ошеломляет своим талантом весь музыкальный мир.

Можно рассказать типичную биографию молодого советского музыканта, певца, композитора, пришедшего на учебу из армии, заводской самодеятельности, из школьного или колхозного хора, самодеятельного оркестра.

Это будет увлекательная история непрерывных творческих побед, сказочных превращений и упорного преодоления трудностей.

[1] А. К. Лядов. Сборник материалов, изд. 1916 г.

Костя Иванов, сын уборщицы, маленький кудрявый мальчик, еще в гражданскую войну ушел из дому с отрядом красноармейцев. Мальчика воспитал красноармейский коллектив. Его сделали трубачом-сигналистом. Полк направил талантливого трубача в военнокапельмейстерский класс консерватории, а оттуда на дирижерский факультет. А в ноябре 1937 года бывший полковой трубач Костя Иванов дирижировал Государственным оркестром Союза ССР в Большом театре. Его слушали товарищи Сталин и Молотов.



Марина Козолупова

Клава Шаповалова, прекрасная исполнительница роли Татьяны в Оперной студии консерватории, — бывшая работница кирпичного завода, дочь таганрогского металлурга.

Павел Серебряков, доцент Ленинградской консерватории, орденоносец и участник международного конкурса пианистов, воспитывался в советском детском доме. Леша Королев, обладатель прекрасного баса, лауреат первого всесоюзного конкурса музыкантов, — бывший столяр завода ЦАГИ, сын колхозника Ивановской области.

Лучшие наши духовики, поражающие иностранных дирижеров свежестью звука и мастерством исполнения, — Сергей Еремин, Григорий Орвид — были когда-то полковыми трубачами. Молодой трубач Л. Юрьев, завоевавший премию на втором всесоюзном конкурсе музыкантов, — бывший беспризорник.

Таких примеров — сотни, их не пересчитать. И с каждым годом в музыкальные училища и консерватории Советской страны съезжаются все новые и новые талантливые дети советского народа; ткачихи, моряки, трактористки, пограничники после нескольких лет учебы становятся композиторами, певцами, дирижерами.

В столицу приезжают молодые узбеки, казахи, туркмены башкиры, — для них открыты национальные оперные студии. Хлопкороб из Ферганской долины, железнодорожный мастер из Кзыл-Арвата, туркменская девушка из МТС будут солистами в своих национальных оперных театрах.

* * *

Ленинский комсомол является заботливым воспитателем и стойким идейным руководителем советской музыкальной молодежи.

Комсомольские организации консерваторий, музыкальных училищ и школ ведут большую политико-воспитательную работу с молодыми музыкантами.

Вот комсомольское собрание в Московской консерватории. Перед двумя сотнями комсомольцев отчитывается молодой композитор Володя Бунин: он демонстрирует свое музыкальное творчество — симфонию, фортепианные пьесы, песни. В прениях товарищи дают советы молодому автору, отмечают удачи и ошибки.

К комсомольцам музыкального училища приходит в гости знатная метростроевка депутат Верховного Совета СССР Таня Федорова. Она рассказывает им о своей работе, они поют и играют. Группа молодых композиторов демонстрирует свое творчество комсомольскому активу Станкостроительного завода. Молодые рабочие с живым интересом обсуждают романсы и пьесы.

Победитель на варшавском конкурсе имени Шопена Яков Зак — один из лучших комсомольских пропагандистов.

Комсомольцы-музыканты в первые годы революции горячо помогали партии очищать музыкальные учреждения от буржуазных влияний, от вражеской нечисти, разоблачали и изгоняли реакционеров, церковников, буржуазных идеалистов, снимали иконы в консерваторских классах, добивались открытия рабфаков, подготовительных курсов для рабочих, выносили консерваторское творчество на суд масс — в рабочие клубы и красноармейские казармы, силой примера, горячего юношеского энтузиазма привлекали лучших, честнейших старых педагогов на сторону революции. Много подобных фактов помнит старый комсомолец, теперь коммунист и заместитель директора Московской консерватории Абрам Дьяков, прошедший огромный и сложный путь от иллюстратора в севастопольском кинотеатре до прославленного участника Брюссельского конкурса имени Изаи, орденоносца, знатного человека.

Многие из них успешно сочетают выдающиеся музыкальные успехи с большой союзной работой. Киевлянин Миля Гуревич, отличный пианист, лауреат второго всесоюзного конкурса музыкантов, работал секретарем комсомольского комитета Киевской консерватории. Возглавлял комсомольскую организацию и выдающийся ленинградский пианист Павел Серебряков.

Выступая на ответственнейших соревнованиях с буржуазными исполнителями, наши молодые музыканты, воспитанные комсомолом, всегда помнят, что борются не только за личные победы, но и за честь своей социалистической родины.

Среди воспитанников ленинского комсомола — пианисты Эмиль Гилельс, Яков Флиер, Яков Зак, Павел Серебряков, Абрам Дьяков, Эм. Гроссман, Роза Тамаркина, Арнольд Каплан, Арам Татулян; скрипачи Марина Козолупова, Миша Фихтенгольц, Лиза Гилельс, Беба Притыкина, Слава Рошаль; композиторы Мариан Коваль, Лев Степанов, Николай Будашкин, Борис Мокроусов, К. Макаров-Ракитин, Вано Мурадели, А. Спадавеккиа; певцы Халима Насырова, Наиля Рахматулина, Соломон Хромченко, Алексей Королев и многие другие.

Новые, более юные представители музыкально одаренной молодежи сейчас с подлинным энтузиазмом вступают в ряды ленинского комсомола.

3

Бесспорно, уже сейчас можно говорить о нарождающемся новом, советском стиле исполнения, — стиле, созданном и закрепленном послеоктябрьским поколением музыкантов.

Этот стиль чрезвычайно многообразен, обладает множеством самых различных оттенков, но ряд определенных общих качеств резко отличает его от искусства буржуазных музыкантов.

Наши музыканты творят не для кучки богатых и пресыщенных гурманов, а для широчайшей аудитории, для миллионой массы советских слушателей, активно приобщающихся к искусству.

Простота и ясность замыслов, здоровая эмоциональность, лишенная истерических судорог и нервных гримас, умение выделять и доносить до аудитории главную идею произведения — вот черты, отличающие в первую очередь советский исполнительский стиль.

Многие молодые западные виртуозы стремятся показать в исполняемом произведении прежде всего себя, свою оригинальность, неповторимость, свои исполнительские прихоти и капризы. Классическому произведению при этом навязываются те нездоровые эстетски-изощренные черты, которых в нем нет.

Советские пианисты и скрипачи всегда верны замыслу композитора, всегда заботятся о безукоризненной точности интерпретации.

Это не означает слепого, механического или музейно-стилизаторского отношения к музыкальному тексту. Наоборот, такое бережное отношение к авторскому замыслу всегда сочетается с активным, творческим раскрытием лучших, наиболее правдивых реалистических качеств данного произведения.

Так воскресают в наших концертных залах мужественные, патетические, волевые черты шопеновской музы, музы благородного гнева и социальной скорби. Это подлинный Шопен, очищенный от салонного жеманства и слюнявой чувствительности буржуазных интерпретаторов.

Облагороженным и глубоким, без тени эротизма предстает перед нами гений Франца Листа, страстного проповедника и философа.

Бах и Бетховен, Шуман и Чайковский, — великие поборники правды и человечности, умевшие постигать глубочайшие тайны человеческой души, находят своих лучших истолкователей среди советских музыкантов.

При очень высоком техническом уровне нашим молодым исполнителям чужд самодовлеющий техницизм, столь высоко ценимый на Западе, где виртуоз часто превращается в циркового трюкача, в расчетливого рекордсмена. Высокая техника — лишь средство разрешения сложных художественных задач. Быстро бегающие пальцы, абсолютно послушный смычок оказываются излишними, если нет глубокой идеи, осмысленного творческого отношения к исполняемой музыке. Это хорошо понимают наши молодые виртуозы.

В 1927 году, когда девятнадцатилетний Лев Оборин впервые поднял знамя советской исполнительской культуры на Западе, заняв первое место на Варшавском конкурсе пианистов, — уже тогда буржуазные соперники почувствовали особые качества советского исполнительского стиля. Уже тогда было ясно, что молодые советские музыканты отнюдь не одинаковы, каждый наделен своей особой индивидуальностью. Уже тогда, в Варшаве, было ясно, что Льву Оборину свойственны радостный оптимизм, лиричность, юношеское увлечение, а у Григория Гинзбурга поражает блестящая формальная отточенность, мудрое и уверенное владение материалом.

Точно также глубоко различны, при всей общности их исполнительских принципов, Флиер и Гилельс, Зак и Михновский, Фихтенгольц и Марина Козолупова.

Выдвижение Эмиля Гилельса в первые ряды советских исполнителей произошло поразительно быстро и стремительно. Ему было шестнадцать лет, когда он, приехав в Москву никому не известным воспитанником Одесской консерватории, неожиданно обогнал четырнадцать признанных московских пианистов, заняв первое место на всесоюзном конкурсе. «Каменная кладка» его аккордов, ошеломляющий напор пассажей, ликующая и покоряющая сила листовской «Свадьбы Фигаро» в его интерпретации привели в изумление всю музыкальную Москву.

Поразительная физическая крепость, редкое техническое совершенство, огромная волевая зарядка, дающая подлинную власть над аудиторией, — все эти великолепные качества таили в себе и ряд опасностей для молодого пианиста.

Технические рекорды могли легко выродиться в поверхностное трюкачество, а излишек стихийности мог привести к расплывчатости, к нарушению авторских замыслов. Гилельсу нехватало большой пианистической культуры. Критика справедливо указывала ему на грозящие опасности. И Гилельс правильно сделал, поступив на учебу к профессору Г. Нейгаузу, одному из культурнейших наших педагогов, музыканту-мыслителю, вдохновенному поэту фортепиано. Годы учебы под руководством Нейгауза привнесли черты зрелости и идейной глубины в исполнительство Гилельса. На международном конкурсе пианистов в Вене весной 1936 года он по праву занял второе место. Рядом с блестящими листовскими транскрипциями и этюдами в его репертуаре появились философски насыщенные «32 вариации» Бетховена, баллады и соната Шопена, глубоко поэтичные пьесы Шумана. Наряду с техническим блеском в игре его зазвучали пытливая мысль, здоровое лирическое чувство.



Миша Фихтенгольц

Концерт Чайковского, сыгранный Эмилем Гилельсом перед его отъездом в Брюссель, поражал уже не только бешеными каскадами пассажей, мощью и сочностью звука, но и удивительной напевностью, прекрасным лиризмом медленных частей.

Более ровно и безболезненно развивался другой замечательный молодой пианист — Яков Флиер. Он не был «вундеркиндом», рос как равный среди своих консерваторских сверстников и к блестящей победе на втором всесоюзном конкурсе музыкантов пришел уверенно и просто. Это был органический вывод из всей его предшествующей работы

в классе профессора Игумнова. А следующим, столь же логически оправданным этапом для Флиера была его победа на Венском всемирном конкурсе в 1936 году.

Флиер зрелее и старше Гилельса. Художественная законченность, полное осознание своих идейно-творческих замыслов счастливо сочетаются у него с яркой романтической необузданностью, с темпераментом большого артиста.

Листовская h-moll'ная соната в исполнении Флиера запоминается на всю жизнь, как увлекательнейшее повествование, полное драматических порывов и страстных признаний.

Сколько здорового чувства, огня, страсти при безукоризненном техническом совершенстве обнаруживает Флиер в a-dur'ном концерте Листа, в третьем концерте Рахманинова, в листовском f-moll'ном («драматическом») этюде или двенадцатой рапсодии!



Олег Каравайчук

Крупные полотна, монументальные, широкие построения удаются ему больше, чем мелкие пьесы. Умение выпятить центральную идею произведений, основные вехи авторского замысла и горячо убедить в этом аудиторию — такова сильнейшая черта в творческом облике Флиера.

Показательно, что Яков Флиер не только выдающийся исполнитель, но так же, как Зак, Ойстрах, Гроссман и другие, — талантливый педагог-ассистент Игумнова, воспитатель новых пианистических дарований.

В мае 1938 года советская пианистическая школа отпраздновала еще один блестящий триумф: на международном конкурсе пианистов им. Изаи в Брюсселе победили советские музыканты. Первую премию завоевал Гилельс, третью премию — Флиер. Головоломные препятствия, которыми изобиловал этот труднейший по своим условиям международный конкурс, были великолепно преодолены советскими пианистами.

* * *

Тончайшее виртуозное мастерство, большая вдумчивость, глубокое проникновение в сущность исполняемых произведений характеризуют Якова Зака, ближайшего ученика и последователя профессора Г. Нейгауза. Его блестящая победа на Варшавском конкурсе им. Шопена еще свежа в памяти у всех.

Самые выдающиеся европейские пианисты единодушно признали, что именно Заку удалось наиболее правдиво и убедительно передать всю глубину и обаяние

шопеновской музыки. Лучшим истолкователем польских национальных замыслов Шопена оказался не польский музыкант, а советский пианист Яков Зак, получивший особую премию за лучшее исполнение шопеновской мазурки.

Филигранная, ажурно-прозрачная пальцевая техника, вызывающая порой изумление (этюд Шопена a-moll, прелюдия b-moll), восхитительная напевность звука, законченность и благородное изящество исполнения выгодно отличают игру Якова Зака.

Видное место среди молодых пианистов занимает недавно выдвинувшийся Исаак Михновский, взявший первую премию на всесоюзном конкурсе 1938 года.

Талант виртуоза сочетается в нем с пытливой работой музыканта-ученого, активно мыслящего, рационально осознающего свои творческие задачи. Мудрость и мастерство, логическая убедительность, превосходное чутье стиля характеризуют его игру, полную чудесных живописных красок и тонких звуковых находок.

Михновскому удается передать и сложные философские замыслы бетховенских сонат, и яркую пейзажную картинность листовских больших этюдов, и колористическую прелесть шопеновских пьес («Баркаролла»).

Свежо, обаятельно и блестяще дарование юной Розы Тамаркиной, сумевшей в шестнадцать лет завоевать вторую премию на международном Варшавском конкурсе. Польские газеты в один голос восхищались ее «сказочной техникой», «великолепной культурой звука», «необычайно серьезным подходом к музыке Шопена».

Столь же легкое, свободное преодоление технических трудностей, юношеская бодрость и праздничный оптимизм, естественность и простота выражения отмечают и игру сверстника и соученика Розы Тамаркиной — восемнадцатилетнего Арнольда Каплана (оба — воспитанники А. Б. Гольденвейзера). Жизнерадостное, светлое восприятие действительности, свойственное чудесному советскому юношеству, типично для этих самых молодых наших пианистов-лауреатов.

Среди московской пианистической молодежи выделяются Игорь Аптекарев, обладатель превосходного аппарата и огромной силы; Эммануил Гроссман, тонкий лирик, вдохновенный мастер звуковых нюансов; Александр Иохелес, вдумчивый музыкант, неустанно работающий над расширением репертуара; Арам Татулян, чье свежее и интересное мастерство только недавно обратило на себя внимание; Нина Емельянова, успешно выступавшая на Варшавском конкурсе им. Шопена, и ряд других.

Великолепную плеяду пианистов воспитала и орденоносная Ленинградская консерватория.

Старшие из молодых ленинградцев—признанные художники европейского масштаба — Владимир Софроницкий, Мария Юдина уже давно выступают как яркие, самобытные мастера и прекрасные педагоги. В качестве доцента консерватории уже несколько лет работает и комсомолец Павел Серебряков, пианист, обладающий высокой культурой и ярким темпераментом. Интересные творческие индивидуальности представлены в лице Натана Перельмана, Веры Разумовской. На последнем конкурсе пианистов Ленинград выдвинул Владимира Нильсена, обаятельнейшего поэта-лирика, и Александра Геронимуса, темпераментного, разностороннего пианиста-виртуоза.

С музыкальной молодежью Москвы и Ленинграда успешно конкурируют пианисты Украины (Киев, Одесса, Харьков).

Из украинских консерваторий вышли такие крупные пианисты, как Эмиль Гилельс, Яков Зак, Роза Тамаркина, Арнольд Каплан, не говоря уже о большинстве наших лучших скрипачей, воспитанных в одесской школе П. С. Столярского.

Большое техническое совершенство, сила и блеск отличают игру таких украинских пианистов, как Татьяна Гольдфарб, получившая премию на Варшавском конкурсе, как лауреаты Эмиль Гуревич, Л. Вайнтрауб, Б. Скловский и другие.

4

Некий швейцарский радиослушатель в один из майских вечеров 1937 года включил свой радиоприемник. Шла передача из Брюсселя. Играл превосходный скрипач. «Чертовски хорошо разразился он сарасатевским фейерверком. Живой Паганини, если бы тот не умер сто лет назад». Его сменил другой чудесный виртуоз, затем третий, четвертый. Радиослушатель был озадачен этой «музыкальной олимпиадой незнакомцев». Каково же было его удивление, когда он узнал, что играют советские скрипачи, завоевавшие пять премий из шести первых премий Брюссельского конкурса. С изумлением слушал он, как «католическая брюссельская публика» восторженно аплодирует «большевистским скрипачам». [1]



Галина Баринова

Изумление швейцарского радиослушателя разделяли тысячи людей на Западе, восхищенные мастерством юных советских скрипачей. Поражало ощущение свободы и уверенности, свойственные советским музыкантам, поражало то, что ребята играют на драгоценнейших старинных скрипках Страдивариуса и Гварнери, отобранных государством у князей и богатых купцов.

Давид Ойстрах дважды возвращался победителем с международных конкурсов. Его имя хорошо знакомо сильнейшим скрипачам Варшавы, Брюсселя, Парижа и Лондона. Советские журналисты, упоминая о знатных людях нашей страны, любят произносить имя Ойстраха рядом с именами Демченко, Чкалова, Стаханова.

Пятилетним худеньким мальчиком Давид попал в скрипичный класс Петра Соломоновича Столярского. Это было в Одессе в 1913 году. Чуткий педагог распознал огромное дарование в маленьком заморыше, сыне одесского бедняка. Столярский

[1] Из рассказа радиослушателя Г. Кундерта, напечатанного в швейцарской газете «Das Volk».

6

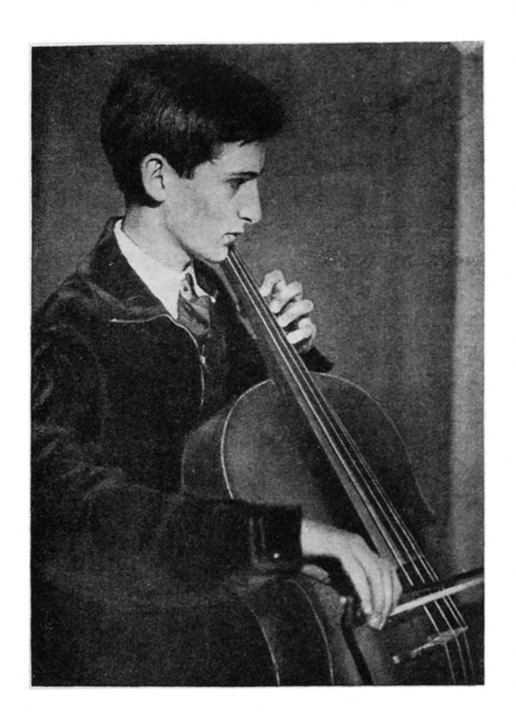
был единственным педагогом, вырастившим из него крупнейшего скрипача Европы, лидера советской скрипичной школы.

Когда слушаешь Ойстраха, кажется, что в его игре нет трудностей, что все эти головоломные технические препятствия до крайности просты и легко преодолимы. Поза, внешний эффект, крикливость, наигранная страсть абсолютно чужды Ойстраху. Его игра всегда благородна, сдержанна, захватывает внутренней силой и естественностью чувства. Ему превосходно удаются страницы проникновенной светлой лирики. Здесь звук его становится пленительно напевным и серебристым. Трудно забыть, например, в исполнении Ойстраха e-moll'ный концерт Мендельсона с его ровно льющимся светом, искренним и ясным оптимизмом.

Четыре премии на советских и международных конкурсах, орден «Знак почета», звание профессора — все это не заставляет Ойстраха «почивать на лаврах». Он продолжает упорно совершенствоваться, с увлечением мечтает о карьере дирижера, воспитывает юных учеников и готов к новым творческим завоеваниям.

Лиза Гилельс и Миша Фихтенгольц уже несколько лет «шагают в ногу».

Вместе они учились в Одессе у Столярского, вместе вступали в комсомол, вместе приехали в Москву в класс профессора А. И. Ямпольского, вместе завоевывали премии на всесоюзном и брюссельском конкурсах. Игра их обоих поражает исключительным техническим совершенством, которым так славится школа Столярского.



Даня Шафран

Из чудесной плеяды одесситов, воспитанников профессора Столярского, вышел прославленный Буся Гольдштейн, чей красный галстук уже несколько лет служит предметом законной гордости всей советской пионерии. Сейчас Бусю уже начинают величать Борисом и готовят к приему в комсомол.

Первое крупное признание этот одареннейший скрипач получил еще в 1933 году, когда одиннадцатилетним ребенком играл в финале всесоюзного конкурса в присутствии членов Политбюро. Дружеская беседа товарищей Сталина и Молотова с Бусей, ценнейшие подарки, которыми правительство наградило Бусю и его маленьких соратников, две победы талантливого скрипача на международных конкурсах — все это достаточно хорошо известно.

Нет той технической трудности, которую Буся не смог бы шутя преодолеть. Его фразировка выпукла и логична, его расчет абсолютно точен, его звук пленяет очаровательной певучестью.

Правда, виртуозное совершенство в игре Буси порой отодвигает на второй план идейно-эмоциональную сторону. Многое Буся только чувствует, но не осознает еще как зрелый художник. Большая работа по овладению высотами музыкальной культуры ждет его впереди.

Мощью, здоровьем, мужественной силой веет от игры Марины Козолуповой. Ее стилю свойствен подлинный монументализм, неожиданный для облика худенькой двадцатилетней девушки. Звук ее грандиозен и могуч, трактовка произведений серьезна и убедительна. Редко у кого из наших скрипачей звучат с такой суровой простотой и силой «Чаконна» Баха или «Прелюд и аллегро» Пуньяни — Крейслера.



Нина Емельянова

Дарование исключительной силы представлено в лице юного ленинградского виолончелиста Дани Шафран. Уже в четырнадцать лет на всесоюзном конкурсе 1937 года он заслуженно завоевал первую премию. Редкая внутренняя музыкальность, глубокое поэтическое чувство сочетаются в его игре с виртуозным блеском и пленительностью звука. Техническое мастерство никогда не заслоняет у него основной идеи исполняемого произведения. В буржуазной стране из Дани давно бы сделали «вундеркинда» — любопытное зрелище для богатых зевак, доходную статью для дельцов и предпринимателей. У нас его бережно воспитывают как рядового советского подростка. Он — звеньевой пионерского отряда, отличник учебы по общеобразовательным предметам, много читает и упорно учится.

Список выдающихся молодых советских струнников можно было бы дополнить еще по крайней мере двумя десятками имен.

Из более старших и определившихся известны скрипачи Борис Финман, Самуил Фурер, Галина Баринова, виолончелисты Герц Цомык, С. Кнушевицкий, Ф. Феркельман, А. Власов и другие.

Из более юных заслуживают быть отмеченными скрипачи Слава Рошаль, Лева Закс, киевлянка Беба Притыкина, виолончелисты Яша Слободкин, Боря Реентович, Ф. Лузанов.

В нашей стране выращена плеяда замечательных духовиков, которые по мастерству и тонкости интерпретации успешно конкурируют со скрипачами и пианистами. Трубачи, тромбонисты, валторнисты — те, кого в старое время считали «черной костью» среди музыкантов, выступают у нас как блестящие солисты, равноправные участники всесоюзных конкурсов.

Подлинными художниками являются такие музыканты, как Сергей Еремин, Л. Юрьев, Г. Орвид, Полонский (трубачи), Александр Володин (кларнетист), Арсений Янкелевич (валторна) и другие. Все это — выученики советской исполнительской школы, воспитанники советских консерваторий.

В последнее время стали выдвигаться и молодые советские дирижеры. Их еще очень мало, и путь их продвижения на большую концертную эстраду чрезвычайно сложен и чреват препятствиями. И тем не менее Костантин Иванов, Стасевич, К. Кондрашин, Татьяна Коломийцева, Л. Худолей сегодня выступают за дирижерским пультом как самостоятельные мастера-дирижеры, интерпретаторы сложнейших симфонических и оперных партитур.

Азербайджанский дирижер Ашраф Гасанов, только недавно вышедший из стен Московской консерватории, с большой уверенностью и тактом провел наиболее ответственные спектакли азербайджанской оперы в Москве. Способными и яркими музыкантами показали себя и молодой узбекский дирижер Мухтар Ашрафи и недавно выдвинутый на пост главного дирижера тбилисской оперы Шалва Азмайпарашвили и азербайджанец Ниязи Таги-задэ.

Все они во время прошедших декад национального искусства в Москве награждены орденами Союза ССР.

5

Советская вокальная молодежь по мастерству и блеску исполнения пока еще уступает молодым инструменталистам. Здесь бесспорно сказывается некоторое отставание нашей вокальной школы.

Показательно, что сильнейшие наши молодые певцы представлены не только Москвой и Ленинградом, но и национальными республиками, с изумительной быстротой развивающими свою музыкальную культуру. Казахстан и Украина, Узбекистан и Грузия выдвинули за последние годы ряд чудесных молодых певцов и певиц, вышедших из народа, кровно связанных с богатейшим народным искусством.

Сколько обаяния, юношеского упоения жизнью таит в себе пение замечательной казахской артистки Куляш Байсеитовой. Ее справедливо называют «казахским соловьем». Тончайшие колоратурные узоры в ее пении причудливо сочетаются с острой и резковатой манерой извлечения звука, свойственной национальным певцам. Это создает замечательное своеобразие и наивную прелесть звучания. А сколько прирожденного изящества и простоты в ее игре! Стоит вспомнить хотя бы полный грации образ Жибек в опере «Кыз-Жибек».

Куляш Байсеитова, юная дочь казахского народа, награждена почетнейшим званием народной артистки СССР — званием, которым раньше были награждены такие выдающиеся мастера советской сцены, как Станиславский, Москвин, Нежданова.

Этот огромный почет разделяет с Куляш Байсеитовой узбекская молодая артистка-комсомолка Халима Насырова, также получившая в двадцать четыре года звание народной артистки СССР.

Халима родилась в кишлаке под Кокандом; она с малых лет слушает и любит узбекские народные песни. Народность ее искусства, почерпнутая у безымянных

деревенских певцов, соединяется с большой культурой, заимствованной у европейских вокалистов. Образ Гюльсары, смелой узбекской девушки, активно борющейся за свободу, против диких законов шариата, нашел великолепного исполнителя в лице Халимы Насыровой; богатство ее вокальных данных дополняет сильный темперамент драматической актрисы.

Оперной певицей большого масштаба с превосходным голосом и ярким сценическим дарованием показала себя молодая азербайджанская певица Кнарик Григорьян, исполнительница главных ролей в операх «Кер-Оглы» и «Нэргиз».

Неисчерпаемый родник вокальных дарований таится в талантливом народе Украины. Колхозная самодеятельность часто выдвигает здесь такие прекрасные голоса, какие не всегда услышишь на оперных сценах столиц.



М. Ашрафи

Молодая украинская певица Зоя Гайдай — одна из наиболее выдающихся вокалисток в нашей стране. В списке ее побед две первые премии — на всеукраинском и всесоюзном конкурсах. Сильный, гибкий голос, искренность и глубина чувства, широкий творческий диапазон — от сложных оперных арий до забавных детских песенок, большое внимание к советскому репертуару и к народному творчеству — все это выгодно характеризует исполнительский облик Зои Гайдай.

Великолепная плеяда молодых оперных певцов выращена в советской Грузии. Москвичам, побывавшим на спектаклях грузинской оперы, до сих пор памятны сильные вокально-драматические дарования Екатерины Сохадзе, Надежды Цомая, Петра Амиранишвили, Мэри Накашидзе и других.

Победительницей на втором всесоюзном конкурсе исполнителей оказалась прекрасная татарская певица Наила Рахматулина, далеко опередившая своих московских и ленинградских соперников.

Музыкальная молодежь Москвы выдвинула в последние годы ряд крупных певцов, поющих сейчас ведущие партии в Большом театре Союза ССР.

Елена Кругликова — обаятельная художница, тонкая, выразительная певица, несравненная исполнительница романсов Чайковского. Образы русских женщин, простые, задушевные и лиричные, удаются ей превосходно. Нужно по-настоящему знать и любить советский быт, советских людей, чтобы спеть Лушку в «Поднятой целине» так, как поет Кругликова. К лучшим представителям молодого вокального искусства принадлежат и В. Давыдова, воссоздающая в опере «Броненосец Потемкин» мужественный и патетический образ русской женщины-революционерки, и лауреаты всесоюзного конкурса исполнителей — Соломон Хромченко, Петр Киричек и другие.

Новая поросль талантливых певцов подрастает сейчас в консерваториях и оперных студиях. Нет сомнения, что ближайшие годы выдвинут новых молодых советских Собиновых и Неждановых. Им будет принадлежать великая честь воссоздать героические образы людей социализма на советской оперной сцене.



Татьяна Гольдфарб

6

Десятки высокоодаренных композиторов Парижа работают аккомпаниаторами в варьете или переписчиками нот. Чтобы услышать свое произведение, им нужно ждать счастливой случайности или покровительства богатого мецената. Оперы талантливых, но малоизвестных авторов ждут постановки по двадцати лет и больше.

Советское поколение композиторов — счастливейшее в мире. Стоит молодому автору проявить свое дарование, как столичные оперные театры заказывают ему оперу, концертные организации исполняют его симфонии, издательства печатают его сочинения. Талант, мастерство, идейность решают успех молодых советских художников.

Путь развития нашей композиторской молодежи не был столь безболезненным и ровным, как у исполнителей. Если пианисты и скрипачи имели перед собой живой пример глубокого и вдохновенного искусства в лице своих учителей — профессоров Нейгауза, Полякина, Игумнова и других, то многие молодые композиторы обращались в поисках образцов для своего творчества к современным кумирам буржуазной Европы. Казалось, что музыка новой эпохи должна быть абсолютно новой по средствам выражения, а это новое искали у изощреннейших модернистов современного Запада: у Стравинского, Хиндемита, Альбана Берга, Шёнберга.

Отсюда шла та злокачественная эпидемия формализма, которой подверглись многие молодые композиторы советской школы. Некритическое подражание модному крикливо-новаторскому урбанистическому искусству Запада несло с собой чуждые нам черты упадка, безидейности, холодного бесчувственного техницизма.

Другое вредное влияние, которое тяжело испытала на себе композиторская молодежь, исходило от «вождей» так называемого РАПМ, именовавших себя создателями «пролетарской музыки» (а на деле бывших авербаховской агентурой на музыкальном фронте). Отказ от использования лучших образцов классического наследия, идея некоей абстрактной, чистой «пролетарской музыки», выращенной в лабораториях рапмовских горе-теоретиков, ставка на массовую песню как на единственную

форму, доступную широкой аудитории,— вот чему учили рапмовцы молодых композиторов.

Лозунг — вместо чувства, схема — вместо мысли, болтовня — вместо глубокого овладения композиторской техникой, — таковы были рапмовские установки, привившиеся некоторой части молодежи.

На нынешнем этапе формалистические выверты «современничества» и рапмовские загибы — пройденные вехи для наших молодых авторов.

Учеба у лучших представителей классического и современного искусства, обращение к животворящим истокам народно-песенного творчества, упорное овладение техникой и мастерством, кровная связь с жизнью социалистической родины — принесли ряд больших побед композиторской молодежи.



Роза Тамаркина

Сейчас можно говорить о некоторых общих качествах, объединяющих творчество многих композиторов послеоктябрьского поколения. Это — стремление к простоте, ясности мысли, желание говорить о больших и важных вещах на языке, доступном миллионам слушателей. Это — связь с чудесными источниками народного вдохновения, представленными в песнях и плясках многочисленных национальностей Советского Союза. Это — высокая идейность, стремление воссоздать в музыке великие события наших дней, мысли и чувства советского человека, мужественные образы героев революции и гражданской войны.

* * *

Из молодого поколения композиторов наибольшую известность в СССР и за границей завоевал Дмитрий Шостакович. По мастерству и творческому стажу он вряд ли может быть причислен к молодежи. Его первая симфония, написанная в восемнадцатилетнем возрасте и с тех пор прочно вошедшая в репертуар крупнейших оркестров Европы и Америки, была исполнена тринадцать лет тому назад.

Но в огромном даровании Шостаковича, в его больших творческих победах, так же как в серьезнейших поражениях, испытанных им в недавнем прошлом, отражены победы и поражения целого поколения молодых музыкантов.

Юношеская свежесть чувства, жизнерадостный смех, неутомимая энергия движения, исключительно яркое ощущение оркестровой красочности — звучали в первой f-moll'ной симфонии Шостаковича.

Работа с молодежью и для молодежи давала прекрасную зарядку талантливому композитору. Он писал музыку для ленинградского ТРАМ, бывшего зачинателем трамовского движения. Он оформлял первые звуковые фильмы, и его песенка из «Встречного», дышащая утренней свежестью, стала любимой песней советской молодежи. Вместе с Маяковским он бичевал пошляков и бюрократов в пьесе «Клоп».

Но соблазны западной изощренности влекли молодого композитора на путь формального, безидейного новаторства.

Во второй и третьей симфониях, в «Афоризмах», опере «Нос», в балетах «Болт», «Золотой век» композитор, несмотря на высокое техническое совершенство, скатывался то к грубому натурализму, то к излишнему злоупотреблению гротеском.

Эти творческие ошибки Шостаковича получили сильнейшее выражение в его опере «Леди Макбет Мценского уезда», подвергнутой суровой оценке «Правды» в статье «Сумбур вместо музыки».

Строгая критика принесла огромную пользу молодому художнику. В пятой симфонии, показанной в 1937 году, талант Шостаковича предстал окрепшим, очистившимся от дурных влияний. Он передал в этой симфонии глубокие и искренние чувства человека, путь его через трагическую борьбу к радостному утверждению своей воли.

Пятую симфонию считают значительнейшим сочинением нашего времени. Она сразу же вошла в репертуар, заслужив горячее одобрение советской аудитории.

* * *

Выдающимся представителем советской композиторской молодежи является Дзержинский—автор опер «Тихий Дон» и «Поднятая целина».

Создавая двадцатитрехлетним юношей свою первую оперу, он вряд ли предполагал, что произведение его окажется важной вехой в истории советского оперного театра. В «Тихом Доне» молодой композитор чутьем здорового художника нащупал правильные пути, по которым должна развиваться советская опера, — пути реалистической драмы, сочетающей высокую идейность содержания с простотой и народностью, с ясной напевностью музыкального языка.

Русская песня, пляска, частушка, благородная эпичность русского классического оперного искусства, живой и пестрый национальный быт Тамбовщины, где вырос Дзержинский, — все это с детства привлекало композитора, питая его творческие устремления. Ясная песенность, светлый лиризм насыщали уже первые его, незрелые произведения: «Весеннюю сюиту», рисующую картины быта нашей молодежи, «Поэму о Днепре», музыку к трамовскому спектаклю «Зеленый цех». В опере «Тихий Дон» Дзержинский показал не только глубокую личную драму Аксиньи и Григория, но и широкую панораму социальных движений: классовую борьбу в казачьих станицах, империалистическую войну, начало революции. Впервые на сцене советской оперы появились живые люди нашей современности: станичники, солдаты, повстанцы. Красное знамя, взвивающееся над казачьим отрядом в финальной сцене оперы, было уже не внешним атрибутом, а живым символом революции, знаменем новой эпохи нашего оперного искусства.

В музыкальном языке «Тихого Дона», так же как и позднее в «Поднятой целине», было много несовершенства, но симпатии слушателей привлекали два замечательных

качества: во-первых, яркое чувство театральности, свойственное композитору, умение подчинять музыкальную ткань оперы основной линии драматического развития и, во-вторых, выпуклая и ясная мелодичность, насыщенная оборотами русского мелоса и современной массовой песни. Финальную песню из «Тихого Дона» — «От края и до края» — зрители быстро вынесли из оперного зала на площади, на демонстрации, превратив ее в любимую народную песню.



Яков Зак

День 17 января 1936 года навсегда останется в истории советской музыки. В этот день постановку «Тихого Дона» посетили товарищи Сталин и Молотов. Они лично беседовали с Иваном Дзержинским, с дирижером С. А. Самосудом, отметили значительную идейно-политическую ценность постановки и поставили величественную задачу перед композиторами — создать советскую оперную классику.

Внимание великого вождя окрылило творческую энергию Дзержинского. В короткий срок он создает вторую свою большую оперу — «Поднятую целину», в которой смело развертывает картины социалистического переустройства советской деревни. Живые, согретые дыханием правды образы Нагульнова, Лушки, Щукаря, ряд прекрасных песен, захватывающая сценичность массовых сцен — таковы выдающиеся качества второй оперы Дзержинского.

Упорно накапливая элементы большого музыкального мастерства, он выдвигает перед собой новые, еще более трудные творческие задания. Борьбу против японской интервенции на Дальнем Востоке, героизм советских партизан, суровую романтику гражданской войны задумал показать композитор в своей третьей опере — «Волочаевские дни».

* * *

Ярко и многогранно дарование Тихона Хренникова. Из советских композиторов, завоевавших международное признание, он — самый молодой (родился в 1913 году). Воспитанник училища им. Гнесиных и Московской консерватории, он быстро и счастливо развивался, не зная трудностей и невзгод, неизбежных для его западных собратьев. В девятнадцать лет он создал большой фортепианный концерт, в двадцать один год выступил со своей симфонией, которую в скором времени исполнил крупнейший оркестр Соединенных Штатов. С одинаковым увлечением пишет он и для оркестра, и для театра (Московский театр для детей, Театр им. Вахтангова),

и для рояля (Хренников — отличный пианист, ученик профессора Нейгауза). Первые его большие инструментальные произведения обнаруживали модное влияние некоторых современных европейских авторов. Судорожные урбанистические ритмы, жесткие гармонические сочетания, кое-где гротесково-изломанная мелодика — в симфонии, суховатые, нарочито эмоциональные краски — в фортепианном концерте.

Но в той же симфонии b-moll сказывались уже и индивидуальные свойства композитора: его тяга к напевности, к лиризму, к большим симфоническим обобщениям («широкое дыхание» второй части симфонии), его интерес к жанру («тарантелльные» ритмы финала).

В дальнейшем Хренников отходит от отвлеченно-философских замыслов симфонической музыки к красочной и конкретной специфике музыкального театра.

Этому способствует создание ряда превосходных романсов на пушкинские тексты, в которых композитор с легкостью и блеском перевоплощается в самые различные жанровые одеяния (испанская серенада, восточная песня, русский «жестокий» романс).

Неистощимое остроумие и острое чутье сцены ярко сказались в музыке Хренникова к шекспировскому спектаклю «Много шума из ничего» (Театр им. Вахтангова). Лучшие номера из этой музыки успешно исполняются и вне сцены, на концертной эстраде.

Удачные театральные опыты Хренникова привели его к созданию большого музыкально-драматического произведения — оперы «В бурю» (на сюжет романа Н. Вирта «Одиночество»). Большая и ответственная тема (борьба большевиков против кулацких банд Антонова на Тамбовщине) потребовала от композитора простых и массовых средств выражения. Он развернул в музыке своей оперы те качества, которые едва намечались в его первых инструментальных произведениях: напевность, задушевную искренность мелодии, лиризм. Ему удалось создать ряд превосходных хоров русского песенного склада, живые, напряженные драматические сцены (например, Ленька и Листрат в гостях у матери), яркие, запоминающиеся музыкальные характеристики.

Крупнейший режиссер нашего времени В. И. Немирович-Данченко, ставящий оперу Хренникова в театре своего имени, лично помогал молодому композитору в создании его первого оперного произведения.

* * *

Достойным воспитанником Ленинского комсомола, композитором, тесно связанным своим творчеством с советской молодежью, является Мариан Коваль. Излюбленная сфера его творчества — вокальная лирика. Ему принадлежат первые попытки создания советской лирической песни. Это — «Юность», «За морями, за горами», «Качка» и другие песни, появившиеся восемь-десять лет назад и в свое время популярные среди молодежи. Коваль — пытливый, беспокойный, ищущий художник. Он с увлечением работает над целым рядом вокальных циклов, сборников песен, объединенных определенной художественной идеей. Так родились его циклы «Ленинский» «1905 год», «Проклятое прошлое» (на тексты Некрасова), «Уличные песни», «Пушкиниана». В интереснейшем из этих циклов — в «Пушкиниане» — Коваль попытался воссоздать живой и страстный облик великого поэта, объединив свои романсы с цитатами из писем и высказываний Пушкина.

Коваль всегда по-настоящему взволнован теми идеями, которые он воплощает в музыке. Его песни сочетают выразительную декламационность, напевность мелодии с беглой эскизной звукописью фортепианного сопровождения. Стремление к более крупным формам — песенно-симфонического и музыкально-драматического склада — отмечает последние годы творчества даровитого композитора.

* * *

Замечательной фигурой, вышедшей из среды нашей композиторской молодежи, является Арам Хачатурян, ныне уже признанный и широко известный автор. Сын тбилисского кустаря, выросший на окраине старого многонационального Тбилиси, Арам Хачатурян привез с собой в Москву богатейший, накопленный с детства запас чудесных ритмов, мелодий, гармонии кавказской музыки. До девятнадцати лет он даже не знал нот. Начав учиться в 1923 году, он к 1930 году выступил уже с целым рядом печатных произведений — песнями, пьесами для скрипки и фортепиано. На первых порах, отдав дань увлечению красочным блеском французского импрессионизма, Хачатурян постепенно вырабатывает собственный, глубоко народный стиль. Вековая культура армянских и азербайджанских ашугов, своеобразная тонко сплетенная инструментальная ткань закавказских народных ансамблей получают свое яркое преломление в произведениях Хачатуряна. Так создаются его симфония, «Танцовальная сюита» для оркестра, трио для скрипки, кларнета и фортепиано и, наконец, великолепный фортепианный концерт, полный мужественной страсти и ослепительной праздничности. Что бы ни писал Арам Хачатурян — музыку ли к фильмам («Пэпо», «Зангезур»), детские ли песни, симфонические произведения, — в них всегда звучит горячий темперамент художника, органически связанного с народным искусством.

Его песня о Сталине на слова азербайджанского ашуга Мирзы из Тауза — одно из самых взволнованных и искренних произведений, посвященных великому вождю.

Его песня из фильма «Пэпо» стала любимой народной песней в городах Армении.

Путь Хачатуряна, удачно объединившего национальные черты своего искусства с зрелой европейской техникой, сейчас проделывает целый ряд композиторов, воспитывавшихся в консерваториях Москвы и Ленинграда.

В Москве выдвигаются Нико Нариманидзе, написавший удачный струнный квартет, проникнутый грузинским национальным колоритом; Вано Мурадели, автор «Грузинской симфонической пляски» и интереснейших романсов на тексты грузинских поэтов; очень одаренный чувашский композитор В. Воробьев; комсомолец Н. Жиганов, автор первой татарской оперы «Качкын» («Беглец»), и многие другие.

Ленинградская консерватория воспитала грузинских композиторов Г. Киладзе, А. Баланчивадзе, И. Туския, О. Бараминшвили, армянина Л. Ходжа-Эйнатова, карельского композитора Р. Пергамента и других.

* * *

В последние годы ряд талантливых молодых композиторов, следуя примеру И. Дзержинского, обратился к созданию героических советских опер, отражающих события гражданской войны и нашей современной действительности.



В. Юровский

Народные артисты Союза ССР дирижер С. А. Самосуд, режиссеры К. С. Станиславский и В. И. Немирович-Данченко лично работали и работают с молодыми авторами, помогая им в создании сложных музыкально-драматических произведений.

Так, в Театре им. Станиславского рождается опера «Пограничники» Л. Степанова; энергичнейший С. А. Самосуд, добиваясь обогащения оперного театра, работает как старший товарищ и советник с И. Дзержинским, В. Юровским, В. Соловьевым-Седым, Ж. Пустыльником.

Наряду с превосходной оперой Хренникова «В бурю» созданы в последнее время такие оперные произведения, как «Дума про Опанаса» на текст Багрицкого (композитор В. Юровский), «Мятеж» по Фурманову (композитор Л. Ходжа-Эйнатов), «Пограничники» Л. Степанова (опера о борьбе с басмачами на советско-афганской границе), «Слава» по пьесе В. Гусева (композитор В. Волошинов), «Дружба» В. Соловьева-Седого и другие. Находясь в рядах Красной Армии, с увлечением работает над оперой «Чапаев» молодой композитор Борис Мокроусов.

Во всех этих операх, несмотря на различные индивидуальности авторов, много общих качеств. Прежде всего — смелое обращение к героическим образам гражданской войны («В бурю», «Мятеж», «Дума про Опанаса», «Чапаев») или сегодняшней советской действительности («Слава», «Дружба»). Стремление к простоте и народности музыкального языка — вторая характерная черта. Широкая русская напевность передана в замечательных хорах Б. Мокроусова («Чапаев»), Т. Хренникова. Широко использованы интонации таджикской национальной музыки в «Пограничниках» Л. Степанова. Оборотами украинского народного мелоса удачно воспользовался В. Юровский в своей «Думе про Опанаса». Но самое главное в том, что герои этих опер, их музыкальные образы, согретые теплотой человечности, задушевной песенности, необычайно близки и дороги советскому слушателю. Нет сомнения, что Ленька и Наташа из хренниковской оперы, Чапаев и Петька из оперы Мокроусова, Сеид и Лилихон из оперы Степанова, Коган, Павла и Котовский из оперы Юровского станут любимыми героями советской молодежи, посещающей оперные театры. Каждый из отмеченных молодых авторов до создания опер прошел небольшой, но насыщенный творческий путь, подготовивший их к осуществлению ответственнейшей художественной задачи.

У Б. Мокроусова за плечами «Антифашистская симфония», концерт для тромбона, «Пионерская сюита»; у Юровского — симфоническая картина «Московский карнавал», большая симфония с похоронным маршем, ряд удачных песен; у Степанова — фортепианный концерт, отличная соната для альта с фортепиано, у Ходжа-Эйнатова — реквием памяти Ленина, музыка к драматическим спектаклям.

Несомненно, что первые оперы Хренникова, Юровского, Степанова, Ходжа-Эйнатова, обладающие целым рядом недостатков, явятся наряду с оперными произведениями Дзержинского лишь подготовительным этапом в создании советской оперной классики.

Из молодых композиторов, работающих в области оперы, заслуживает высокой оценки и ленинградец Валерий Желобинский. Один из самых молодых ленинградских авторов (родился в 1913 году), он успел уже написать три большие оперы, две из которых — «Камаринский мужик» и «Именины» — были поставлены на сцене Ленинградского Малого оперного театра. Желобинского привлекают исторические или историко-бытовые сюжеты. В «Камаринском мужике» он развертывает картины крестьянского восстания Ивана Болотникова, в «Именинах» показана трагическая судьба талантливых русских крепостных актеров, в опере «Мать» (по повести Горького) — мужественные образы рабочих-революционеров, деятелей 1905 года. Желобинский не всегда еще самостоятелен в музыкальном стиле своих опер и не всегда достигает нужной цельности и яркости индивидуальных характеристик.

Наряду с операми он много и плодотворно работает в области инструментальной музыки (симфония, фортепианный концерт, 24 прелюдии для фортепиано).

Жанр исторической оперы привлекает и других молодых композиторов: С. Кац написал «Капитанскую дочку», по повести Пушкина; Н. Будашкин работает над оперой «Степан Разин». Продолжить великие традиции русских оперных классиков, широко культивировавших исторический жанр, — достойная задача советской композиторской молодежи.

Дарования наших молодых композиторов необычайно разнообразны и многосторонни.

Интересная творческая индивидуальность представлена в лице москвича Е. Голубева. Прекрасно владея композиторской техникой, он на первых порах своего творчества отдал дань тому абстрактному комнатному сочинительству,



А. Хачатурян

которое процветало в некоторых классах консерватории. Только обратившись к настоящей жизни, к народному творчеству, Голубев сумел преодолеть надуманность и холодную рассудочность своих первых сочинений. После его поездки в колхозы Украины возникла блестящая песенно-танцовальная «Украинская рапсодия», быстро вошедшая в репертуар многих пианистов. Знакомство композитора с фольклором советского Севера дало толчок к созданию «Северной оратории» «(Возвращение солнца»). Большое, мастерски написанное произведение для хора и оркестра рассказывает о мрачном прошлом Северного края, о вечной ночи, царившей над ним, и о радостном настоящем, о солнце свободы и счастья, озарившем советскую тундру.

Обращение к народному творчеству помогло определиться и другому одаренному молодому композитору — Ф. Витачеку, создавшему удачную симфоническую сюиту на крымские национальные темы.

Не сразу нашел свой путь тонкий мастер Юлиан Крейн, получивший музыкальное образование во Франции и сильно тяготевший к традициям французского импрессионизма. Советское окружение заставило композитора отказаться от вычурности и эстетской изощренности его первых сочинений. Вместо неясных полунамеков в его «Весенней симфонии» заиграли простые свежие и радостные краски.

Область фортепиано и вокальной лирики привлекает Юрия Бирюкова, обладающего хорошим вкусом и крепкой техникой. Его фортепианный концерт, обнаруживая близкое родство с дореволюционной русской пианистической культурой, порадовал зрелостью мысли, глубиной чувства, широтой симфонического развития. Свежую и обаятельную интерпретацию пушкинских стихов дал Бирюков в «Пуншевой» песне, в балладе «Ворон к ворону летит». Быстро вошли в репертуар советских пианистов и его фортепианные прелюдии.

Серьезность замыслов, подлинная человечность, искренность переживаний, умение мудро и ясно развивать свои мысли сказались в симфонии комсомольца Николая Будашкина. В своей «Праздничной увертюре», написанной к двадцатилетию Октября, он показал и другие превосходные качества — органическую связь с национальным русским искусством, красочность и блеск оркестровки.

В области инструментальной музыки удачно работают молодые московские композиторы В. Энке, К. Макаров-Ракитин, В. Бунин. Блестящую изобретательность и подлинный дар инструментатора проявил В. Энке в своем концерте для оркестра.

У Макарова-Ракитина в творческом активе большая симфония, оригинальные пьесы для рояля, фортепианный концерт. Легкость, остроумие, изобретательность характеризуют творчество комсомольца Антонио Спадавеккиа, автора симфонического «Интермеццо», концерта для трубы, ряда удачных романсов.

Испытав себя в области камерного и симфонического творчества, большинство этих молодых композиторов стремится испробовать свои силы в сложнейшем и наиболее массовом искусстве музыкального театра. В. Энке взялся за создание оперы «Любовь Яровая», К. Макаров-Ракитин пишет оперу «Я, сын трудового народа» по повести В. Катаева, А. Спадавеккиа работает над балетом из быта советской молодежи.

Обладая талантом и мастерством, они безусловно сумеют обогатить репертуар советского оперного театра интересными и свежими произведениями.

Из молодых композиторов Ленинграда выделяется яркостью и широтой дарования двадцатидвухлетний Георгий Свиридов. Еще будучи студентом консерватории, он создает симфонию, чудесный фортепианный концерт, проникнутый светлым оптимизмом, русской народной мелодикой. Пушкинские романсы Свиридова («Подъезжая под Ижоры», «Роняет лес багряный свой убор») поражают остротой, непосредственностью чувства и необычайной правдивостью в передаче замыслов великого поэта.



Л. Степанов

Одним из лучших мастеров массовой песни в Ленинграде признан В. Соловьев-Седой. Его «Гибель Чапаева», «Казачья кавалерийская» и ряд других песен сочетают массовость, доходчивость, простоту с художественным вкусом и теплотой чувства.

Ряд прекрасных песен на темы антифашистской борьбы создал ленинградец В. Томилин («Песня о Тельмане», «Песня о Долорес», «Песня о Лине Одена»). Лучшие из них получили признание и за рубежом.

Из ленинградской композиторской молодежи следует отметить Е. Жарковского, автора фортепианного концерта и ряда удачных песен, Б. Зейдмана, чей концерт для альта получил высокую оценку, Г. Носова, завоевавшего успех своей «Праздничной увертюрой», Б. Гольца, успешно работающего в области фортепианной и театральной музыки, и других.

Помимо Москвы и Ленинграда ряд ярких композиторских дарований выдвигают и национальные республики: Клебанов, Глушков, Б. Тиц, Ю. Мейтус, А. Штогаренко, К. Данькевич — на Украине, В. Баланчивадзе, И. Туския, Ш. Мшвелидзе, Ш. Азмайпарашвили, Г. Кокеладзе, Р. Габичвадзе — в Грузии, Ниязи, Кара Караев — в Азербайджане, Богатырев — в Белоруссии, Мухтар Ашрафи — в Узбекистане и другие.

* * *

Сотни ярких молодых талантов выдвигает музыкальная самодеятельность нашей страны.

Молодые гармонисты, плясуны, частушечницы завоевывают первые места на олимпиадах и смотрах. Юные певцы и музыканты Азербайджана, Армении с подлинным вдохновением перенимают мастерство своих учителей — старейших ашугов, мудрых народных поэтов.

Колхозная молодежь слагает чудесные частушки о новой, зажиточной жизни, о летчиках, о героях Советской страны.

Молодые знатоки песен обогащают и освежают своим искусством старую крестьянскую песню. Сегодняшняя деревня устами замечательной своей молодежи поет песни, куда более энергичные, радостные, динамичные, нежели старая деревня.

Прекрасное поколение молодых советских людей любит и ценит музыкальное искусство. Нигде так не любят и не ценят песню, как в нашей стране. Удачнейшие массовые песни Дунаевского, братьев Покрасс, Книппера, Александрова, Блантера получили признание потому, что наша молодежь полюбила их, признала своими, близкими.

Почетная задача отразить благородство, мужество, силу и вдохновение нашей чудесной молодежи в симфониях, операх, в десятках новых массовых песен еще стоит перед советскими музыкантами.

Великолепным и светлым будет образ молодого человека нашего времени, гордого сокола Сталинской эпохи, образ, увековеченный советским поколением музыкантов в неповторимых и мощных звучаниях новой музыкальной классики.



Н. Короткова. В обеденный перерыв (Чирчикстрой)

ТРИ ПОКОЛЕНИЯ

Г. РЕЙЗЕ



С бешеным упорством, напрягая остатки сил, принимал старый мир бой, «последний и решительный».

Острая, беспощадная — не на жизнь, а на смерть — классовая борьба разгоралась не только на фронтах с интервентами, белогвардейцами и кулацко-анархиствующими бандами всяческих «батек». Эта борьба разгоралась всюду, где решались судьбы молодой республики: и на фабрике, и в деревне, и в учреждении, и в быту.

Кто ты? С кем ты? Этот вопрос задавался не только человеку с ружьем. На него должен был ответить каждый. На него должны были ответить и люди искусства, ответить потому, что

И песня и стих —
Это бомба и знамя.
И голос певца
Подымает класс.
И тот, кто сегодня
Поет не с нами,
Тот
против
нас.

7

Далеко не все мастера старого театра, оставшиеся в стане красных, — даже те из них, кто с радостью встретил революцию, — сразу же приняли ее до конца, сразу же стали ее певцами.

Многие, очень многие сознавали тогда, что революция — дух разрушающий, но не чувствовали, не видели еще, что она же — дух созидающий.

Народный артист Советского Союза, орденоносец, ныне депутат Верховного Совета СССР И. Москвин в статье, обращенной к своим избирателям, писал:

«Я с радостью принял революцию. Но когда началась беспощадная ломка старого уклада нашей жизни, полная ее переоценка, я, грешным делом, по-обывательски, маленько растерялся. Мне надо было всмотреться, вглядеться в большевиков — что это за люди, что за племя?»

Эти мысли и чувства разделяли тогда и другие выдающиеся мастера МХАТа, Малого театра, Александринки, мастера, которыми по праву гордится сейчас советский театр, которых ценит и любит советский народ.

Но миллионная армия пролетариев, сражавшаяся в огненном кольце интервентов и белогвардейцев, не могла ждать. Ей как воздух нужны были свои певцы, свои актеры, свои музыканты, нужны были люди, которые бы принесли в казарму, теплушку, на фронт искусство, проникнутое новыми идеями, искусство острое, злободневное, боевое.

И такие люди нашлись.

Это были десятки и сотни мастеров дореволюционного театра, которые, подобно А. Неждановой, А. Южину, Н. Светловидову, В. Лазаренко, отдали свой талант на службу революционному народу, это были тысячи и десятки тысяч молодых актеров, рожденных революцией, людей, чье творческое дарование смогло развиться только в результате победы пролетариата.

Ученик токаря одного из уральских заводов, П. Никандров в 1918 году руководил драмкружком, в который входили такие же, как он, рабочие ребята. Когда фронт приблизился к городу, вместе с другими рабочими Никандров пошел добровольцем в Красную Армию. Выступая там в часы редкого досуга, он понял, какую огромную действенную силу таит в себе искусство театра.

Через два года, окончив Первые всероссийские курсы режиссеров, Никандров предложил создать театр для обслуживания частей легендарной 12-й армии, громившей на западном фронте поляков.

Вот отрывок из фронтового дневника созданной Никандровым труппы:

«17/VII. Кругом шел бой. Мы находились в полутора верстах от позиций. Было не до сна. Одно орудие Башбригады находилось в полуверсте от места нашей стоянки; мы подползли к орудию и наблюдали за ходом артиллерийской перестрелки. Вернулись немного оглохшими. Борьба продолжалась с маленькими перерывами весь день.

И все же вечером мы играли спектакль. На этот раз сцена была устроена в проходе между двумя избами. Бойцы расположились полукругом, прямо на земле, а некоторые влезли на крышу избы. «Мститель» шел под настоящие, а не бутафорские выстрелы, что очень нас воодушевляло.

Спектакль затянулся поздно. Закончили мы его при свечах, которые держали бойцы. По окончании нас чествовали, благодарили и устроили нам прощальный

ужин. Несмотря на опасность и близость фронта, настроение было прекрасное, все от души веселились...

Ранним утром нас снова разбудил грохот орудий. Наскоро поев и собрав вещи, тронулись в путь к месту расположения новых, необслуженных частей конгруппы.

До свиданья, родная Башбригада!»

1210 таких театров, 911 драмкружков обслуживали молодую Рабоче-Крестьянскую Красную Армию. На службу в РККА зачислялись целые театральные коллективы. Организаторами, душой этих театров были, как правило, молодежь, комсомольцы.

Пренебрегая опасностью, они ехали на передовые позиции, готовые в любую минуту сменить бутафорский меч на боевую винтовку.

Для новых театров нужен был и новый репертуар. Репертуар, политически целенаправленный, репертуар, отражающий героику революционной борьбы. Создать его могли лишь люди, сами захваченные этой борьбой. Вот почему нередко авторами пьес становились актеры-бойцы.



Б. Щукин

Жюри конкурса, проведенного в 1919 году Политуправлением Ленинградского округа, присудило первую премию за массовую агитационную пьесу красноармейцу, сыну крестьянина Вятской губернии, Ивану Новожилову, давшему в драматургической форме описание «Классовой борьбы в Вятской губернии».

В постановке подобных пьес принимали участие сотни и тысячи красноармейцев, целые боевые подразделения. Спектакли давались на площадях.

В этом подлинно народном театре начинало формироваться первое послеоктябрьское поколение советских актеров.

Кто не знает сейчас актера, по заслугам отмеченного высокой наградой правительства орденом за созданный им образ кристально чистого большевика в фильме «Великий гражданин».

Н. И. Боголюбов пришел в театр, демобилизовавшись из Красной Армии, где он был подобно многим одновременно и бойцом, и актером, и режиссером, и драматургом.

На сцене самодеятельного красноармейского театра он впервые испытал свои силы. В какой-то степени решающей для его последующей судьбы была сыгранная им на этой сцене героическая роль в «Вильгельме Телле».

На профессиональной сцене Н. Боголюбов сыграл не мало ролей в пьесах классического и советского репертуара. Но уже с первых шагов в театре он определился



А. Васадзе

как актер героического плана, как художник преимущественно одной замечательной темы — темы о героях своей родины.

Первая крупная актерская победа связана у Боголюбова с образом боевого командира партизанской вольницы Чуба в «Командарме два».

Созданные Боголюбовым образы героев гражданской войны (Чуб, Чуга «Даешь Европу», Бушуев — «Последний решительный»), героев социалистического строительства (начальник Политотдела в фильме «Крестьяне», начальник зимовки в «Семеро смелых») отличались всегда каким-то особенным благородством. Это были люди большой внутренней силы. Слова у них не расходились с делом. Все они были проникнуты глубоко осознанной верой в величие той идеи, ради которой они живут и борются. И даже идя на смерть, подобно Бушуеву, они несли в себе огромную жизнеутверждающую силу, патетику революционной правды.

Из Красной Армии пришел на сцену театра студии им. Вахтангова Борис Васильевич Щукин.

Глубокий, правдивый художник, он первым из молодых актеров советского поколения был удостоен высокого звания народного артиста СССР.

Образы Павла в «Виринее», Антона в «Барсуках», Берсенева в «Разломе», созданные Щукиным в первые годы его сценической деятельности, были очевидным свидетельством того, что в лице молодого Щукина театр Вахтангова приобрел прекрасного артиста, высоко требовательного к себе, пытливо изучающего жизнь, умеющего удивительно правдиво передать на сцене подмеченные в жизни типические черты.

Особенно ярко дал себя знать талант Щукина в образе Егора Булычева. С предельной простотой и искренностью, с огромной силой и, вместе с тем, с подлинной человеческой мягкостью передал Щукин противоречивую сущность сложного характера Егора Булычева.

В Булычеве Щукина советский зритель увидел не только представителя враждебного класса, но и глубоко несчастного человека, прожившего свою жизнь «не на той улице», не с теми, с кем ему надлежало бы жить. В этом трагедия Булычева-человека, и ее-то блестяще показал Щукин.

Щукин мечтал «играть роли, в которых отражены идеи эпохи». «Я хотел бы играть образы людей, которые волнуют нашу страну», — говорил он.

И мечты его сбылись. Ему принадлежит честь создания в кино и на сцене театра образа величайшего вождя и трибуна революции, гениальнейшего человека своей эпохи, создателя и руководителя партии пролетариата Владимира Ильича Ленина.

Честь создания сценического образа Ленина разделяют со Щукиным заслуженный артист республики М. Штраух, прошедший не менее интересный творческий путь в московском Театре Революции, выдающийся мастер грузинского театра народный артист СССР А. Васадзе, народный артист Украинской республики Бучма и другие талантливейшие артисты октябрьского поколения.

О. Казико

2

Замечательная плеяда молодых артистов, которыми гордится сейчас наш театр, пришла на сцену в годы, когда вдохновенный трибун революционной поэзии В. Маяковский, обращаясь к иным «мэтрам» из армии искусств, требовал:

...Вам говорю
Я —
Гениален я или не гениален,
Бросивший безделушки
И работающий в РОСТе;
Говорю вам —
Пока вас прикладами не прогнали:
Бросьте!
. . . .
Кому это интересно,
Что — «Ах, вот бедненький!
Как он любил
И каким он был несчастным...»!
Мастера,
А не длинноволосые проповедники
Нужны сейчас нам.
. . . .
Нет дураков,
Ждя, что выйдет из уст его,
Стоять перед «маэстрами» толпой разинь.
Товарищи,
Дайте новое искусство —
Такое, —
Чтобы выволочь республику из грязи.

Те, кто понял тогда этот приказ, занимали свое место бойца в шеренгах революционного искусства.

Не развлекать зрителя безделушками, но увлекать его за собой. «Достичь острой полемической направленности играемого образа, быть «адвокатом» или «прокурором» роли, разбить зрительный зал на друзей и врагов» — вот задача, которую ставила перед собой М. Бабанова и сотни других молодых художников того времени.

Мы знаем, что Бабанова умела не только прокламировать свои намерения, но и блестяще воплощать их в своем творчестве.

Раньше многих критиков и ученых театроведов Бабанова поняла, что ее пути с Мейерхольдом расходятся, ибо самая блестящая актерская техника не могла заменить актрисе эмоционального, взволнованного показа внутреннего мира человека. и Бабанова ушла в новый театр — в Театр Революции.

На сцене этого театра она создала целый ряд исключительных по мастерству исполнения образов: Полины в «Доходном месте», Гоги в «Человеке с портфелем». Маши в «После бала», Джульетты в «Ромео и Джульетте», Дианы в «Собаке на сене» и несколько таких маленьких шедевров, как Колокольчикова в «Моем друге».

Во многом схожа с творческой биографией Бабановой биография другого мастера этого же поколения, заслуженного артиста республики Д. Н. Орлова.

Его артистическая деятельность началась в 1918 г. в театре, которым руководил крупнейший художник русской провинциальной сцены Синельников.

Увлеченный «новаторством» Мейерхольда, Орлов, так же как и Бабанова, примкнул к этому мастеру и так же затем разошелся с ним. Жизнь научила Орлова остро видеть социальную сущность играемого образа, а устойчивый иммунитет против формализма, привитый ему Синельниковым, способствовал тому, что молодой актер, виртуозно овладевший техникой, обратил ее на служение реализму.

Трудно позабыть созданный Орловым в «Доходном месте» страшный в своей обобщающей силе образ русского чиновника Юсова, подхалима, завистника и взяточника, для которого вся жизнь укладывается в табель о рангах, все идеалы — в мечту о доходном месте.



Бабанова в роли («Собака на сене»)

Таким же беспощадным прокурором играемого образа выступил Орлов и в «Человеке с портфелем», где он создал образ мелкого хищника Редуткина, злобствующего врага революции, чей мозг, чье сознание до конца отравлены пережитками капитализма, философией стяжательства.

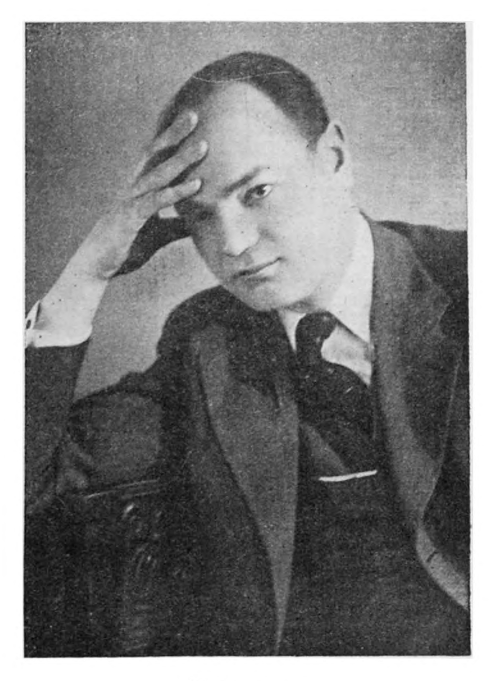
Но, пожалуй, все же никто еще из советских актеров не сумел с такой силой осудить «героев» старого мира, как это сделал сын сормовского рабочего, представитель молодого поколения мхатовцев Н. П. Хмелев.

Трудно заставить человека отказаться от годами сложившихся убеждений. Если человек стар, это трудно вдвойне. Но на премьере «Анны Карениной» во МХАТе, в третьем ряду партера сидел старик. Он чувствовал себя несколько одиноким среди наполнявших

зал зрителей. Он давно уже не был в театре и не стремился сюда. Но сегодня предстояла волнующая встреча с людьми, в среде которых он жил. Предстояла встреча с персонажами любимого романа «Анна Каренина».

За свою долгую жизнь этот старик не только много раз читал роман, он был близок к ее гениальному автору, хорошо знал людей, изображенных в романе, людей петербургского большого света. Образ Алексея Александровича Каренина особенно ярко и сильно запечатлелся в его памяти.

Спектакль начался. Великая сила искусства перенесла старика в прошлое. Да, конечно, он знает этих людей, собравшихся в уютной гостиной Бетси Тверской, он и сам бывал в их кругу. Театр не обманул его ожиданий.



Н. Хмелев

Но вот в гостиную входит какой-то сутуловатый человек с лицом мертвеца и походкой испорченного автомата. Кто он? Неужели Каренин?! Быть не может! Боже, как ужасно искажен образ этого благородного человека! Современник Каренина был возмущен, не владея собою он вслух выражал негодование.

Но, странное дело, чем дальше, тем все больше и больше этот чужой и непонятный Каренин овладевал его вниманием. Сценическая жизнь его казалась все более реальной, волновала, вызывала новые чувства и мысли.

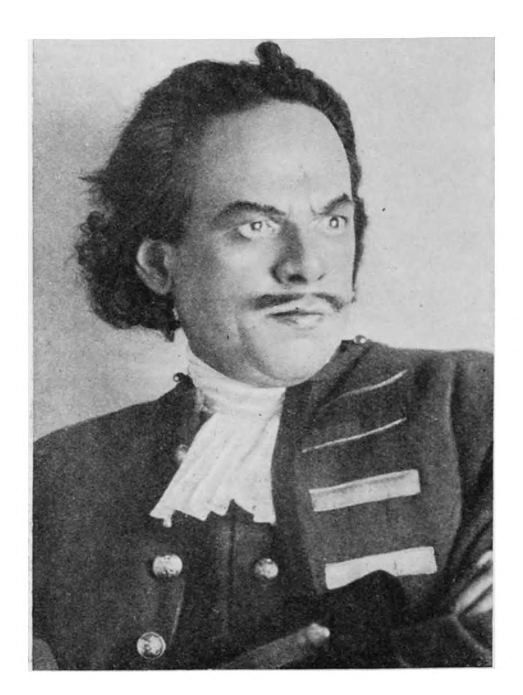
Сцену «прощения» он смотрел уже с напряженным вниманием, забыв все окружающее и не замечая того, как привычный, десятилетиями живший в его сознании образ Каренина поблек, стушевался, перестал существовать.

Занавес упал в последний раз, и старик вместе со всем залом, неистово аплодируя, без конца вызывал артиста Хмелева, заставившего его по-новому осознать прошлое.

Взволнованный, радостный и удрученный в одно и то же время, современник Каренина недоумевал. «Как же могло случиться, — думал он, — что этот, наверно, и в глаза никогда не видевший живого аристократа молодой артист сумел лучше, тоньше и глубже меня понять Каренина, заставил так жестоко осудить его?»

Н. Хмелев сам ответил на такой же вопрос зрителя: «Мое толкование, — писал он, — обусловлено исторической правдой, отношением Толстого к образу Каренина, наконец, моим, если можно так выразиться, партийно-пристрастным отношением к рождаемому мною образу».

Этим партийно-пристрастным отношением проникнуты все образы, созданные народным артистом Советского Союза Н. П. Хмелевым. Для него, как и для любого



Н. Черкасов в роли Петра I

советского актера, правда художественная неотделима от правды социальной, правды исторической.

За восемнадцать лет работы в театре Н. Хмелев создал целую галерею образов, в каждом по-своему решая проблему художественной и социальной правды. Костылев в «На дне», Ушаков в «Елизавете Петровне», Марей в «Пугачевщине», Алексей Турбин в «Днях Турбиных», Пеклеванов в «Бронепоезде», Крыльцов в «Воскресении», князь в «Дядюшкином сне», Николай Скроботов во «Врагах», царь Федор Иоаннович, Каренин и, наконец, Сторожев в «Земле». Каждый из этих образов, однажды появившись в исполнении Хмелева, на сцене живет своей, особой, сценической и, вместе с тем, глубоко реальной жизнью, в каждом из них виден человек со всеми его пороками и достоинствами, каждый из них был найден художником в результате упорного, творческого труда, в результате глубокого изучения человека, его психологии, характера и среды, которая его воспитала. Актер огромного диапазона, Н. Хмелев умеет для каждого создаваемого им образа находить типичные, только ему присущие черты, выделяя особенно яркой краской главное, поднимая это главное на уровень широких философских обобщений.

* * *

Высоко оценил советский народ выдающийся талант одного из младших представителей октябрьского поколения, заслуженного артиста Республики, орденоносца Николая Константиновича Черкасова.

Трудящиеся Куйбышевского избирательного округа Ленинграда избрали Черкасова своим депутатом в Верховный Совет Российской Советской Федеративной Социалистической Республики.

О человеке судят по его делам. С этой точки зрения Черкасов несомненно достоин доверия, оказанного ему народом.

Дела Черкасова — его творчество, а в нем он проявил себя исключительно взыскательным, многогранным и пытливым, подлинно советским художником.

Шестнадцатилетним мальчиком пришел в 1919 году Черкасов на сцену бывшего Мариинского оперного театра. Он готовился тогда стать артистом балета и не без успеха овладевал этим сложным искусством.

Испытал Черкасов свои силы и на эстраде, где он приобрел широкую популярность, будучи душой и центральной фигурой имевшего в свое время шумный успех номера «Пат и Паташон».

Но все же только в драматическом театре обнаружилось настоящее призвание молодого актера.

Имея столь необычайную творческую биографию, Черкасов, быть может, именно поэтому стал актером необычайно широких творческих возможностей. С первых шагов своей артистической деятельности Черкасов последовательно и поразительно успешно опровергал заскорузлое понятие театрального «амплуа».

Дон Кихот в ТЮЗ, трюковая роль в оперетте «Комсоглаз», Звездинцев в «Плодах просвещения», Моор в «Разбойниках», Айк Ауэрбах в «Вершинах счастья», Варлаам в «Борисе Годунове», Массубр в «Мольбе о жизни», Петр и Алексей в «Петре I» — что общего, кроме таланта их исполнителя, в этих образах, созданных Черкасовым.

Придя в кино, он также поразил всех разносторонностью своего дарования. Добродушно-гротесковый образ Кости в «Горячих денечках», страстный путешественник, обаятельный и чудаковатый географ Паганель в «Детях капитана Гранта». Дегенерат Алексей с постным лицом инока и подлой душой изменника, враг своего отца, предатель своего народа, — и рыцарь науки, депутат революционной Балтики, крупнейший мыслитель, пламенный большевик Полежаев. Дистанция между ними поистине огромного размера.

Надо быть большим чутким художником, широко и смело пользующимся своими наблюдениями, чтобы так искренне и талантливо создавать образы столь непохожих людей, непохожих не только по внешнему облику и характеру, но и по своей социальной природе.

Сколько кропотливого творческого труда положено на создание каждого из них. Рассказывают, что Черкасов в дни, когда он сживался с образом Полежаева, нередко разгуливал по Ленинграду в гриме этого замечательного персонажа и радовался как дитя, когда никто из близких не узнавал его в облике этого старого, немножко наивного и чудаковатого, но удивительно обаятельного человека.

Вот что писала о Черкасове на страницах ленинградской газеты «Смена» (от 30 мая 1938 г.) группа актеров и режиссеров Ленфильма и ленинградских театров:


А. Степанова в роли Наташи («Земля»)



М. Искандеров

«Актеры, мастера театра и кино знают и любят Черкасова как подлинного общественника, живущего интересами, чаяниями, заботами творческого коллектива. Его любят как художника, в котором скромность не убивает внутренней уверенности, а многообразие творческих интересов не снижает его творческой целеустремленности, не ослабляет его целостного стремления служить своему народу со всей силой, страстью и напряжением советского актера, советского гражданина.

Черкасов рос как актер, как художник и вырос вместе с этим как передовой человек своей страны, достойный представитель своего народа. Черкасов сумеет с честью его представлять в Верховном Совете Республики».

Потребовалось бы много места и времени для того, чтобы рассказать хотя бы вкратце о целой плеяде молодых мхатовцев — представителей первого поколения молодых советских актеров. Трудно даже перечислить их имена: Б. Добронравов, А. Тарасова, А. Степанова, Бендина, А. Грибов, В. Топорков, Кедров, талантливейшие ученики и последователи К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко, достойные наследники замечательных традиций МХАТа. Надо было бы рассказать и о москвичах М. Астангове, Ю. Глизер, Н. Ильинском, Л. Свердлине, И. Раппопорте, Р. Симонове, Ц. Мансуровой, А. Горюнове, К. Тарасовой, Н. Охлопкове, А. Абрикосове, М. Жарове, Д. Зеркаловой, Л. Беленькой, В. Ванине, В. Мейере и др.

А сколько замечательных молодых актеров — в ленинградских театрах. Взять хотя бы народного артиста РСФСР Б. Бабочкина, создателя незабываемого образа легендарного полководца гражданской войны Чапаева, воспитанников Ленинградского МХАТ, как полушутя, полусерьезно называют свой ТЮЗ — Б. Чирков и Б. Блинов, актеров Н. Симонова, Д. Дудникова, С. Юнгер, О. Казико, Е. Карякину и др.

Должны были бы быть названными в этом ряду и многие актеры нашего периферийного театра, такие как Н. Мордвинов, В. Марецкая, Р. Плят, А. Максимов (Ростов-на-Дону), Г. Белов (Архангельск), А. Поляков (Воронеж), Л. Кнехт (Киев), Е. Федоров (Тбилиси).

В любом советском театре можно назвать имена таких людей, — людей, которые начинали свой творческий путь в годы гражданской войны, в годы разрухи, людей, чей талант и сознание формировались в условиях советской действительности, актеров, по праву пользующихся любовью нашего замечательного зрителя.

3

Лет десять-двенадцать тому назад рабочая молодежь, что называется, валом повалила в агитбригады, трамядра, трамы, — самодеятельные и профессиональные. Она шла туда, движимая одним желанием играть перед своим рабочим зрителем, она ставила перед собой единственную, благороднейшую цель — помочь своим, пусть несовершенным, но зато до конца искренним искусством социалистической стройке.

Театральные коллективы, состоявшие преимущественно из рабочей, комсомольской молодежи, организовывались тогда буквально на каждой новостройке. Они исчислялись десятками в каждом городе, были в каждом рабочем поселке.

Вот изложенная в стихах автобиография коллектива, возникшего на строительстве Автозавода в Горьком:

Автозавод еще не был выстроен, —
Мы явились в разгар черновых работ,
Наше развитие, черновое и быстрое,
Начиналось так же, как начат завод:
Бригада малоформистов в фанерных бараках
Свирепо холодала, учась и спеша;
В ночных штурмах, в авральных драках
Выросла ее коллективная душа.
Это сказано коротко. Жизнь труднее.
Работали ночью, мечтали по утрам,
Бригада не распадалась. И вот над нею
Появилась гордая вывеска — ТРАМ.
. . . .
Мы знаем, что мы ничем не удивительны.
Мы только строка из истории страны,
Когда, стальные шеи вытянув,
Очертания стройки становились ясны.

Кто не помнит задорных, брызжущих молодостью, здоровьем и весельем трамовских спектаклей: «Дружную горку», «Девушку из 17-го» «Плавятся дни»? Кто не помнит знаменитых литмонтажей и обозрений, хлестких частушек, острых и злободневных, бичевавших не обобщенных, а сугубо конкретных лодырей, прогульщиков, срывщиков, прославлявших не обобщенных, а также сугубо конкретных героев социалистической стройки?..

Злободневность репертуара, искренность и непосредственность молодых актеров, режиссеров и драматургов составляли лучшие черты трамовского движения.

Это движение сыграло огромную роль в развитии советского театра, оказало большое влияние на мастеров дореволюционной формации, превратило сцену в трибуну страстной политической пропаганды, пропаганды новой, коммунистической морали — морали, о которой говорил Владимир Ильич Ленин на III Съезде комсомола.

Причины огромного успеха, которым пользовались трамовские спектакли, лежат, прежде всего, в том, что зрители на сцене ТРАМа видели себя в качестве героев современности, в борьбе этих героев за новый мир, за новые человеческие отноше-



Н. Охлопков

ния, видели отражение своей борьбы в речах этих героев, в их стремлениях узнавали свои мысли, свои стремления.

Да и могло ли быть иначе, если актеры, режиссеры, драматурги ТРАМа были, что называется, кость от кости, плоть от плоти своего рабочего зрителя, если самый смысл трамовского движения и заключался в том, чтобы подчинить искусство задачам современности, сделать его средством выражения мыслей, стремлений и чаяний победившего пролетариата, частью которого была пролетарская молодежь и ее передовой отряд — комсомол.

Но наступило время, когда мастера профессионального театра, вооруженные новым мировоззрением и не уступая уже ТРАМам в том, что некогда было их своеобразной привилегией, — в политической, идейной целенаправленности искусства, — заставили многих и многих трамовцев серьезно подумать о своей дальнейшей судьбе.

Зритель не довольствовался уже контрастными красками трамовской палитры, драматургией факта, героями дидактического склада, хотя и правдивым, но поверхностным изображением жизни. Тесен зрителю казался и сам круг персонажей трамовской сцены.

Самый сокрушительный напор молодости, самая неподдельная искренность и непосредственность не могли компенсировать отсутствие глубокого, психологически обоснованного проникновения во внутренний мир изображаемого человека так же, как не могли они компенсировать и отсутствие актерской техники, высокой сценической культуры.

Для того чтобы, скажем, играть профессора, мало приклеить бороду и надеть соответствующий возрасту парик, — нужно еще обладать культурой, необходимой для понимания психологии этого профессора, его высокого интеллекта, нужно еще обладать мастерством и техникой, необходимыми для того, чтобы правдиво и убедительно реализовать свой замысел, и свое понимание играемого образа ярко и убедительно донести до зрителя.

А именно этого и нехватало многим трамовцам, позабывшим или не понявшим мудрых слов Ленина о том, что «... Пролетарская культура не является выскочившей неизвестно откуда, не является выдумкой людей, которые называют себя специалистами по пролетарской культуре. Это все сплошной вздор. Пролетарская культура должна явиться закономерным развитием тех запасов знания, которые чело-

вечество выработало под гнетом капиталистического общества, помещичьего общества, чиновничьего общества».

Коллектив московского ТРАМа одним из первых понял всю порочность пресловутого принципа «сами с усами». Одним из первых он почувствовал необходимость в серьезной творческой учебе у лучших мастеров реалистической школы.



О. Зеркалова

Приход мхатовцев Н. Хмелева и И. Судакова принес московскому ТРАМу огромную пользу. Они, в особенности И. Судаков, в течение нескольких лет осуществлявший руководство ТРАМом, многое дали молодым артистам, познакомили их с творческим методом лучшего советского театра, помогли освоиться в сложной и разнообразной профессии актера. Наконец, организовали в театре необходимое трамовцам изучение основ актерского мастерства.

Результаты общения с МХАТом не замедлили сказаться уже в самом скором времени. Подтверждением этому служат успехи талантливейших актеров — Половиковой, Соловьева, В. и Н. Поляковых, Фомина. Подтверждением этому служит резкий поворот театра к реализму, прошедшая в нем переоценка ценностей и по линии репертуара и в определении места, которое должен занимать актер в творческом процессе.

По инициативе ЦК ВЛКСМ московский ТРАМ реорганизован. Руководителем нового театра поставлен заслуженный деятель искусств И. Берсенев. В коллектив трамовцев и слившегося с ним театра под руководством Р. Симонова пришли такие мастера, как заслуженные артистки Республики С. Бирман и С. Гиацинтова. Можно ли сомневаться в том, что, сохраняя лучшие традиции трамов прошлого, упорно учась и совершенствуя свое мастерство, молодой коллектив нового театра сумеет оправдать присвоенное ему имя Ленинского комсомола?

То же можно сказать и о ленинградском театре, носящем сейчас это имя, — театре, также имеющем талантливый молодняк, театре многообещающем, судя по успеху, которого он добился в этом году, создав один из лучших в нынешнем сезоне спектакль «Без вины виноватые».

* * *

ТРАМ Горьковского автозавода, чью автобиографию мы цитировали в начале этой главы, счастливо избежал присущих многим его собратьям ошибок. В 1933 году



А. Орлов

он превратился в Колхозно-совхозный театр Горьковской области. Эта метаморфоза нашла свое отображение в той же автобиографии:

За дымом, за избами, за пургою древней,
Где когда-то шинки, урядники, колокола
Ломали хребет батрацкой деревне,
Там новая деревня культуры ждала.
Ждала. В 33-м пронесся лозунг
Из края в край, из области в область —
Работать в деревне, играть в колхозах
Посылала нас комсомольская доблесть.

Над коллективом бывших трамовцев взял шефство театр им. Вахтангова. Это шефство сыграло огромную роль в творческом становлении молодого театра, в повышении общекультурного и профессионального уровня его актеров, среди которых были и художники, и поэты, и писатели, а главное, такие талантливые исполнители, как Лондон, Куличенко, Кузнецов, Евстратова, Иванов, Жилина и др. Четыре года работы в сложных, подчас неимоверно трудных условиях не расхолодили участников дружного комсомольского коллектива. Они и сейчас продолжают играть свои спектакли, гордясь сознанием того, что к пятилетнему юбилею театр приходит окрепшим, творчески способным отрядом великой армии советского искусства.

Решено, что этот театр будет представлять на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке искусство Горьковского края. Вполне заслуженная награда.

Пример этого замечательного коллектива должен лишний раз напомнить некоторым молодым людям, охотно щеголяющим званием советского актера, а по сути дела являющимся «Митрофанушками в искусстве», о том, что профессия актера требует от избравшего ее не только желания стать артистом, и даже не только таланта, но и огромного трудолюбия.

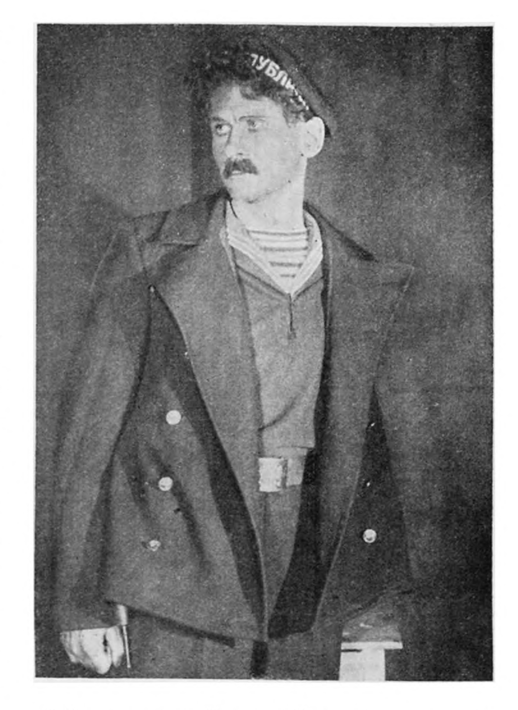
4

В 1904 году в театре Комиссаржевской, где начинал свою театральную жизнь народный артист Республики Иван Артемьевич Слонов, репетировали «Дачников». За несколько дней до премьеры артист В. А. Блюменталь-Тамарин, которому была поручена роль Власа, заболел.

Как и многие молодые актеры дореволюционного театра, Слонов, помимо прямых заданий режиссуры, всегда самостоятельно работал над какой-нибудь интересной

ролью, втайне мечтая рано или поздно сыграть ее. По счастливой случайности именно в это время Слонов работал над ролью Власа. Спектакль отменить было невозможно, нужна была срочная замена, и по необходимости роль Власа поручили ему. Так болезнь одного актера решила судьбу Слонова, позволила ему обнаружить свои творческие возможности.

Счастливое стечение обстоятельств, случай — вот что необходимо было молодому актеру в прошлом для того, чтобы был замечен его талант. И как часто много талантливых людей, ожидая для себя счастливого стечения обстоятельств, счастливого случая, но так и не дождавшись его, постарев, уходили навсегда со сцены с тем же подносом, с которым появились они на этой сцене в первый раз.



В. Соловьев в роли Жухрая («Как закалялась сталь»)

Учебные заведения, в которых молодой человек, решившись стать актером, мог бы получить театральное образование, можно было в старой России легко сосчитать по пальцам. Попасть в такое заведение было не просто. Достаточно сказать, что в свое время молодой Москвин, пытавшийся поступить в школу императорского Малого театра, не был принят туда, а в частной школе, где он учился, ему приходилось платить 150 рублей — деньги, которых у него не было и которые достать можно было лишь ценою унижений или непосильного труда.

Перед молодым человеком нашей страны широко раскрыты двери сотен и тысяч учебных заведений. Если он избрал себе профессию актера, если он талантлив и трудолюбив, нет преград на его пути.

Около 6 000 юношей и девушек учится в Московском и Ленинградском институтах театрального искусства, в 60 театральных училищах, школах при театрах и студиях.

Только за годы второй пятилетки наши школы подготовили 2372 актера, дав им законченное среднее образование, и 339 актеров, режиссеров, театроведов с высшим образованием. Они не только не платили государству за свое образование, но, наоборот, получали от него материальную поддержку в годы учебы. Из 75 учащихся Архангельской театральной школы стипендию получают 73. На стипендии находятся все ученики театрального училища при московском Театре Революции.

Можно ли было мечтать о таких условиях сыну рабочего, сыну крестьянина, сыну трудового человека в прошлом?



С. Ишантураева

Молодой актер советского театра спокоен за свою судьбу. Он может не сомневаться в том, что ему будут предоставлены все возможности для развития его дарования, что, придя в театр, он не будет годами держать поднос в руках, что он не останется незамеченным, что его не только не будут затирать, но, наоборот, всячески помогут овладеть сложной ролью, дадут испытать свои силы над тем, что его увлекает.

Пять лет тому назад в школу Саратовского театра, носящую имя того самого Слонова, который так «счастливо» начал свою творческую биографию в театре Коммиссаржевской, пришел юноша подчеркнуто ухарского вида. Нарочитой грубостью маскируя свое смущение и робость, он заявил, что хочет стать актером, и поведал приемной комиссии свою достаточно красочную биографию. Годы беспризорничества, связи с героями уголовного мира, многочисленные приводы и даже две судимости — все это, конечно, оставило свой след и на внешнем облике и в душе молодого человека. Однако, на экзамене Андреев (так звали этого паренька) обнаружил превосходные актерские данные: замечательный голос, хорошую дикцию, большой настоящий темперамент.

Четыре года, проведенных в школе, влияние комсомольской организации, членом которой он стал, совершенно изменили моральный облик Андреева: высокой дисциплинированностью и успеваемостью отмечены годы его учебы. Выпускные экзамены он сдал на «отлично». Также на «отлично» справился он и с дипломной работой, создав очень интересный образ Ванюшина. Окончив театральное училище и став актером Саратовского театра, он вскоре занял одно из видных мест в коллективе. Недавно Андрееву предложили сниматься в фильме «Полюшко-поле», играть там центральную роль.

Другому молодому актеру этого же театра — Васильеву — не пришлось ожидать болезни Слонова для того, чтобы получить роль Осипа в «Ревизоре». Больше того, именно Слонов помог молодому актеру овладеть ролью, чтобы тот как можно лучше мог заменить его в этом спектакле.

Примеры эти далеко не единичны. В том же Саратовском театральном училище среди шестидесяти его воспитанников, большинство которых комсомольцы, несомненно, окажется много талантливых людей, чье будущее поистине лучезарно.

В этом году состоялся очередной выпуск Театрального училища им. Щепкина при Государственном Малом театре. Как мы видели в прошлом, именуясь «императорским», это училище не приняло в свои стены Москвина. Кого же сейчас оно воспитывает?

Среди двадцати молодых актеров, окончивших училище и отправившихся сейчас в город Ковров, где они составят ядро нового театра, находятся И. Н. Пругер, работавший раньше грузчиком на Станкостроительном заводе им. Орджоникидзе, бывший кузнец одного из башкирских колхозов Петров, револьверщик завода «Красный пролетарий» Н. Голышев, электромонтер завода «Станколит» Белоусов, ткачиха Агеева, бетонщица Гринберг. Незаурядное дарование на выпускном экзамене и в дипломном спектакле обнаружили Д. Павлов, который до поступления в училище был бригадиром инструментальщиков Первого часового завода, и А. Волчкова — в прошлом колхозница, — превосходно сыгравшая роль царицы Ирины. Вот люди, наследовавшие замечательные традиции Щепкинского дома, третье поколение молодых советских актеров.

Окончившие в этому году Архангельское театральное училище молодые актеры, также пришедшие в школу с заводов, из колхозов, из советских учреждений, в своем письме, опубликованном на страницах местной газеты («Северный комсомолец» от 2 июля 1938 г.), пишут:

«Приятно взглянуть на пройденный путь в эти радостные для нас дни. Только в условиях нашей прекрасной родины возможна такая забота о новых растущих кадрах.

Выходя из стен театрального училища, мы обязуемся все свои силы и способности отдать развитию нашего славного советского театра.

Спасибо нашему родному, великому Сталину за заботу о советской молодежи!»

Это письмо могли бы подписать не только воспитанники Архангельского училища. Его с радостью бы подписали тысячи выпускников советской театральной школы.

Но дело, разумеется, не только в том, что воспитанники наших театральных вузов и театральных училищ пришли туда с заводов, фабрик, рудников, колхозов. Давно прошло то время, когда умилительным казался факт, что рабочий играет Чацкого, доярка играет Джульетту, настоящий парикмахер играет настоящего Фигаро.

Советский зритель не делает скидки на социальное происхождение. Но ему и не приходится делать этой скидки. Разве нуждаются в ней воспитанники Ленинградского училища, талантливые кинорежиссеры Л. Трауберг и Г. Козинцев, балетмейстер Р. Захаров, замечательные актеры Николай Черкасов, Б. Чирков, Н. Симонов, О. Казико и другие? Разве нуждается в этой скидке студентка театрального училища Театра Революции В. Енютина, сыгравшая в нынешнем году на сцене этого театра ответственную роль Лауренсии в «Фуэнте Овехуна» Лопе де Вега?

Много талантливых людей воспитала советская театральная школа.

Окончивший два года тому назад Государственный институт сценических искусств им. Луначарского комсомолец Н. Гольф вот уже два года работает директором и художественным руководителем драматического театра в Алма-Ате.

Он приехал в Алма-Ату, когда там театра фактически не было. Недавний студент стал руководителем молодежной студии. Надо ли говорить, что Гольфу пришлось начинать образование молодых студийцев с самых азов. В прошлом году студия стала театром. Продолжая учиться, коллектив под руководством Гольфа создал немало интересных спектаклей, завоевавших симпатии алма-атинского зрителя.

Однокашник Гольфа, тоже комсомолец, талантливый режиссер Поличенецкий работает сейчас в Белорусском ТЮЗе. Бывший трамовец ростовской фабрики им. Микояна Л. Мутафов окончил ГИТИС, вернулся в Ростов и работает там режиссером в Театре юных зрителей.

Высокой наградой правительства — орденом отмечен окончивший недавно ГИТИС постановщик оперы «Шах-Сенем» в Азербайджанском театре режиссер М. Искандеров.

Недавний выпускник ГИТИС актер московского Театра сатиры Н. А. Любезнов, блестяще сыгравший роль счетовода в фильме «Богатая невеста», награжден орденом. В этом фильме снимался и другой выпускник ГИТИС, также награжденный орденом — Ордынов.

Широкую известность приобрела студентка ГИТИС А. Максимова, интересно сыгравшая центральную роль в фильме «Зори Парижа». Этот список можно было бы продолжить, и вряд ли нашлась бы такая школа, среди воспитанников которой нет таких, которыми она гордится.

Но несомненно, самых замечательных результатов добилась наша школа в подготовке кадров для национальных театров. В Москве, в Ленинграде казахи, осетины, якуты, представители подавляемых и угнетаемых в прошлом национальностей, не только лишенных возможности развивать свою культуру, но не имевших даже своей письменности, учатся театральному искусству, учатся на своем родном языке.

Из 285 национальных театров, играющих свои спектакли на языках 46 народностей, все или почти все театры — ровесники Октября. До революции национальные театры существовали в Грузии, на Украине, в Армении и Азербайджане. Но что это было за существование? В большинстве своем это были любительские театрики, организованные на скромные средства кучки энтузиастов. Каждый спектакль в таком театре рождался в неимоверных трудностях, давался буквально потом и кровью. Надо было просить у какого-нибудь мецената или антрепренера сцену для спектакля, надо было репетировать на дому, собирать реквизит и костюмы у друзей и знакомых, надо было, наконец, получить «всемилостивое» разрешение начальства, которое отнюдь не всегда готово было дать возможность каким-то «инородцам» организовывать публичные зрелища. Женщине доступ на сцену театра был закрыт совершенно.

Роль красавицы Лейлы — одного из самых поэтических образов азербайджанской драматургии — вынуждены были играть на сцене дореволюционного азербайджанского театра мужчины. Можно представить себе, как выглядела эта «красавица» и в какой степени она была поэтична.

Народная артистка Тамара Ханум первой в Узбекистане вышла на сцену. На своем пути она встретила бесконечно много препятствий. В день дебюта она была освистана сворой подлецов, специально явившихся в театр для того, чтобы отравить молодой актрисе радость первого общения со зрителем.

Интересна судьба другой замечательной актрисы Узбекистана — Сары Ишантураевой. Когда ей было 9 лет, отец решил ее продать за 500 рублей старому слепому Артыкбаю, — приемная мать сжалилась над девочкой, вняла ее мольбам, позволила даже учиться, но при условии, что паранджа всегда будет закрывать ее лицо. Однажды подруга уговорила Сару пойти в театр. То, что она там увидела, поразило ее воображение, глубоко залегло в ее душу.

* * *

Шли годы. В советском Узбекистане, как и в советской Грузии, Белоруссии, Киргизии, враги революции разбиты наголову, разбиты навсегда, те же, кто еще уцелел, — запрятались глубоко в норы. Последовательно и настойчиво большевики крушили невежество, религиозный фанатизм — все, что мешало свободному развитию веками угнетавшихся народов.

Наступил день, когда Сара Ишантураева — с открытым лицом, не боясь преследований, выступила на сцене настоящего национального узбекского театра. До этого она прошла учебу под руководством лучших мастеров братской народности, мастеров московских театров. Сара Ишантураева, которой по законом шариата надлежало молиться на своего мужа, никогда не знать грамоты, рано стать женщиной и рано состариться в изнурительной и скучной домашней работе, теперь, по законам советской власти, по законам Сталинской Конституции, круто изменила свою судьбу, стала любимейшей артисткой народа, для которого она создала чудесную Гюльсару, играла Офелию в «Гамлете» и недавно впервые на узбекской сцене создала образ Катерины в «Грозе» Островского.

В 1937 году в дни декады узбекского национального искусства трудящиеся столицы Советского Союза встретились с Сарой Ишантураевой. Актерам Узбекского театра аплодировал зритель столицы, аплодировало правительство, аплодировал товарищ Сталин. Ишантураева вернулась к себе на родину, воодушевленная встречей с замечательными людьми нашей эпохи, высокой оценкой правительства СССР, наградившего ее орденом. Правительство Узбекской республики присвоило Ишантураевой звание народной артистки. Народ Узбеки-



Н. Джалмухамбетова в роли Памелы Жиро

8*

стана сделал ее депутатом своего социалистического парламента. Путь, который прошла Сара Ишантураева, — путь многих талантливых представителей молодого национального искусства. Народные артисты Союза ССР: Халима Насырова, Куляш Байсеитова, Шевкет Мамедова, А. Хорава, А. Васадзе — все они получили возможность развить свое дарование, стать тем, чем они стали, только благодаря Октябрьской революции, только благодаря мудрой национальной политике, проводимой великим Сталиным.

* * *

Гениальный русский поэт Александр Сергеевич Пушкин, глубоко веривший, что «жестокий век», в котором он жил, не будет длиться вечно, пророчески писал:

Слух обо мне пройдет по всей Руси великой,
И назовет меня всяк сущий в ней язык,
И гордый внук славян и финн, и ныне дикой
Тунгуз и друг степей калмык.

Слова поэта сбылись. Сбылись так, как не мог предвидеть человек самой пылкой фантазии.

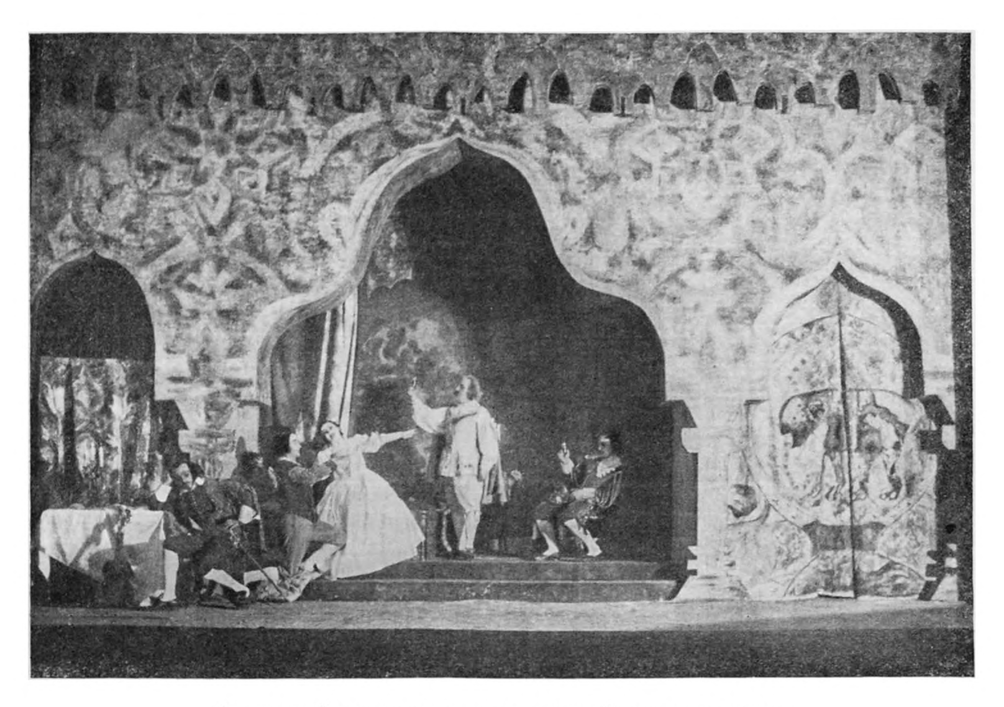
Окончившие два года тому назад осетинскую школу ГИТИС, ныне актеры Осетинского театра в Орджоникидзе, в дни пушкинских торжеств под руководством комсомольца режиссера Макеева блестяще осуществили постановку «Маленьких трагедий» Пушкина. Пылкий Дон Жуан нашел прекрасного исполнителя в лице молодого артиста Таутиева. Обаятельный, поэтический образ цыганки Земфиры создала артистка Ешеркова.

В этом году поехали на родину служить своему народу молодые артисты, окончившие Казахскую студию ГИТИС.

На выпускном спектакле в Москве молодые актеры покорили самых искушенных и скептически настроенных зрителей. 20-летняя Закарина, игравшая роль Вассы, сумела с поразительной силой и мастерством передать характер этой героини Горького. С глубоким драматизмом исполнила роль Натальи в этом же спектакле Джалмухабетова.

Вот что писал об этой актрисе один из критиков, видевших ее в «Памеле Жиро»: «Артистка Джалмухамбетова играет Памелу просто и искренно, с той грацией и мягкостью, которые ощущаешь, даже не зная языка. В ее лице казахский театр приобретает талантливую «героиню», способную играть роли мирового репертуара». Об артисте Ессенгельдине, игравшем в этом же спектакле роль Жозефа Бине, тот же критик пишет, что «он, пожалуй, самый лучший и убедительный из актеров, игравших когда-либо эту роль на московских сценах».

Заканчивающие в следующем году ГИТИС студенты Кара-Калпакской студии недавно показали свою учебную работу над «Проделками Скапена» Мольера. Роль Скапена исполнял в этом спектакле двадцатилетний Болтабай Айманов, который по всеобщему признанию критики отличается исключительным дарованием и несомненно станет большим актером, глубоким, вдумчивым художником. Успешно овладевают культурой в широком смысле этого слова, учатся актерскому мастерству триста сту-



Сцена из «Каменного гостя» в постановке Осетинского театра

дентов Кара-Калпакской, Таджикской, Туркменской, Балкарской, Киргизской, Калмыцкой, Адыгейской студий ГИТИС. Скоро на учебу приедут в Москву молодые чечены, ингуши, карелы, якуты, чукчи, молдаване, ненцы.

Подобные студии существуют не только при московском ГИТИС. Весной этого года открыли первый сезон у себя на родине в Чемкенте тридцать молодых казахов, окончивших Ленинградский институт.

Почти одновременно с ними начали работать в театре студенты, закончившие в этом году государственное театральное училище в Азербайджане. С большим успехом закончили сезон в Батуми молодые аджарские актеры, два года тому назад вышедшие из театральной студии при Тбилисском ордена Ленина театре им. Руставели. В прошлом году при этом же театре закончили учебу студенты Абхазской студии.

Триста человек будет принято в 1938 году в театральные школы Украины, двести в школы Азербайджана, группы молодых казахов, таджиков, армян, узбеков начнут заниматься в театральных школах, существующих при крупнейших театрах этих республик.

Десятки молодых национальных театров, выросших из студий и кружков художественной самодеятельности, работают в городах и колхозах Дагестана, Сванетии, Коми-Пермяцкой области, на Алтае и в Туркестане, в Белоруссии и на Дальнем Востоке, в солнечной Грузии и в суровой Арктике.

Неисчерпаемы людские резервы советского театра. Октябрьская революция, открывшая миллионам трудящихся доступ к искусству, дала сотням тысяч талантливых людей из народа неограниченные возможности для развития своих дарований. С каждым годом растет и ширится художественная самодеятельность масс. Только на одном московском заводе «Серп и молот» кружками художественной самодеятельности охвачено более пятисот человек.

Особенно многочисленны самодеятельные драматические кружки. Достаточно сказать, что в недавнем смотре московской театральной самодеятельности приняло участие около пятисот кружков. В стране таких кружков десятки тысяч.

В массе своей эти театральные коллективы ничего общего не имеют с былой любительщиной. Люди приходят теперь в кружок не ради забавы, не только для того, чтобы провести свой досуг. Под руководством опытных педагогов, мастеров театра они с увлечением изучают законы театрального искусства, осваивают его культуру, овладевают мастерством.

Они требовательны к себе, ибо знают, как высоки требования нашего зрителя. Именно этим и следует объяснить тот факт, что уже сейчас некоторые коллективы показали на московском смотре спектакли, ничем не отличающиеся от хороших студийных постановок. Таковы, например, «Мещане» в клубе завода им. Горбунова, «Последние» в клубе Наркомпищепрома, «Профессор Полежаев» в клубе завода «Каучук».

Эти спектакли со всей очевидностью свидетельствуют о том, что не за горами то время, когда исчезнет последняя грань между искусством профессиональным и самодеятельным. Этот процесс в зачаточной степени начался с тех пор, как самодеятельность стала одним из источников, питающих профессиональный театр молодыми кадрами.

Можно с уверенностью сказать, что в большинстве своем молодые актеры советского театра начинали играть на самодеятельной сцене и уже оттуда пришли в театральные школы или, как это нередко бывает, непосредственно в театр.

Многие коллективы, приблизившиеся в результате упорной учебно-творческой работы к уровню профессионального театра, профессионализировались целиком. Напомним хотя бы историю самодеятельного трама Автозавода, ставшего сейчас лучшим колхозно-совхозным театром Горьковской области.

Точно так же из самодеятельности вышел работающий сейчас на Урале театр им. «Комсомольской Правды».

5

Одной из причин, объясняющих огромную тягу молодежи в театр, в театральные школы, несомненно является тот факт, что профессия актера в нашей стране стала одной из самых почетных и уважаемых профессий.

Канули в вечность времена, когда актер, увеселявший «избранную публику», гордо разгуливавший перед ней, опираясь на бутафорский меч короля Лира, после спектакля умолял антрепренера дать 20 копеек на хлеб насущный, униженно просил какого-нибудь околоточного не выбрасывать его на улицу только потому, что не в порядке вид на жительство; когда в затяжные периоды безработицы сотни Шмаг и Аркашек забавляли чем и как угодно—за рюмку водки, за сытный кусок, за потре-



Сцена из «Платона Кречета» в постановке Якутского театра

ношный пиджак с барского плеча — Вожеватых, Кнуровых и им подобных меценатов; когда слова: актриса, шантанная певичка и проститутка были с точки зрения «порядочного» общества лишь определением степени падения женщины; когда актера никто не считал гражданином, полезным обществу, но всякий из сильных мира сего видел в нем лишь кочующего комедианта, которого можно сегодня обласкать и одарить, а завтра побить и отнять у него последнее.

Мог ли думать А. Островский, создатель целой галлереи образов униженных и оскорбленных служителей Мельпомены, что только одно столетие отделяет его от того времени, когда русский актер станет всеми уважаемым человеком, гражданином своей родины, человеком, чей труд высоко ценит народ и оберегают законы, созданные этим народом; когда в актере будут видеть не забавника, а выразителя передовых идей современного ему общества; когда актер из самого бесправного человека окажется в числе тех, кому народ доверил руководство государством. Именно таким стал актер в Стране социализма, и удивительно ли после этого, что его профессия стала одной из самых почетных.

Справедливо гордясь своей профессией, своим театром, своими зрителями, равный среди равных участников величественной социалистической стройки, советский актер не замыкается в узком кругу профессиональных интересов, принимает самое активное участие в общественной жизни страны.

Разве редкость у нас актер — член городского совета, актер — пропагандист? Разве в первом в мире социалистическом парламенте — в Верховном Совете СССР и Союзных республик — не заседают в числе лучших из лучших избранников народа мастера советского искусства?

Шефство над Рабоче-Крестьянской Красной Армией и Военно-Морским Флотом, шефство над рабочими и колхозными самодеятельными кружками — все это, в сущности, те разнообразные формы, в которых находит свое выражение общественная активность советского актера.

В прошлом году группа молодых актеров Харьковского театра, как и тысячи других юношей и девушек нашей страны, откликнулась на призыв знатной дальневосточницы Валентины Хетагуровой и поехала на Дальний Восток с тем, чтобы создать в Благовещенске-на-Амуре театр.

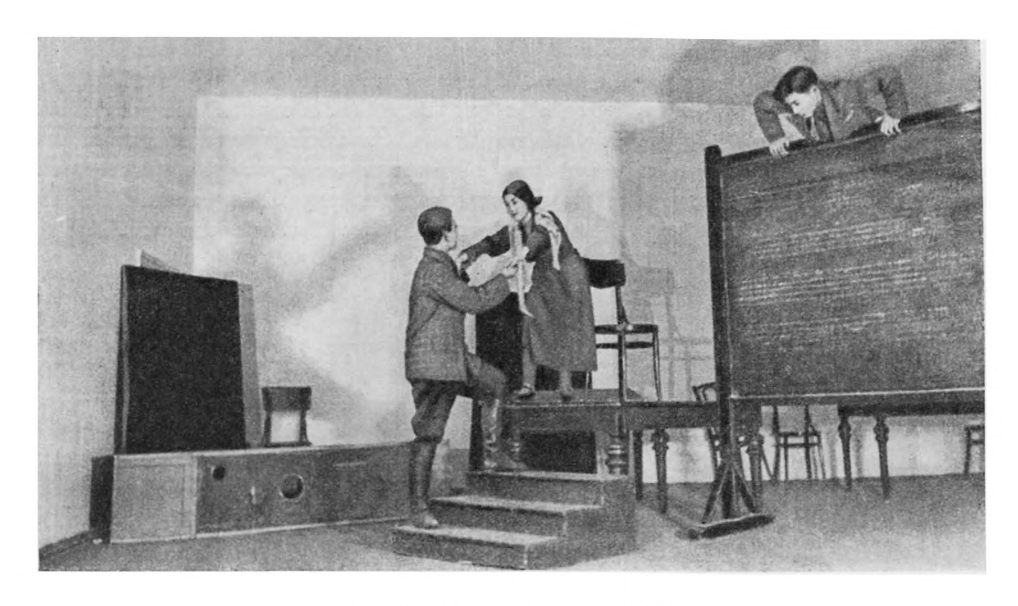
Недавно, по инициативе молодежно-комсомольской группы этого театра, в письме к пленуму Крайкома союза Рабис и секретарю ЦК ВЛКСМ тов. А. Косареву они заявили о своем намерении в течение пяти лет не уезжать с Дальнего Востока: «На Дальний Восток мы ехали, — писали они, — переполненные горячим желанием отдать свои молодые силы, способности и знания этому новому краю.

Год работы здесь еще больше воодушевил нас, наполнил наши сердца горячей любовью к Дальнему Востоку, который живет такой же многогранной и полнокровной жизнью, как и весь Советский Союз. Мы видим, какую огромную заботу и внимание проявляют к краю вся страна, партия, правительство и лично родной и близкий нам всем Иосиф Виссарионович Сталин».

В этом письме (газета «Тихоокеанская звезда» от 17 I 1938 г.) как нельзя лучше выражены качества, свойственные нашему советскому актеру, актеру — патриоту своей родины. Нет никаких сомнений, что, если потребуется, коллектив Благовещенского театра, как и вся многотысячная армия советского искусства, возродив замечательные традиции театра гражданской войны, рука об руку со всем народом, рука об руку с его победоносной армией станет на защиту своей родины, сумеет одинаково хорошо владеть винтовкой и воодушевлять бойцов силой своего искусства.

Большую роль комсомол сыграл в развитии детских театров, — театров юных зрителей. ТЮЗы выросли и развились после революции. Ни одна капиталистическая страна не имеет таких театров, как наши ТЮЗы. Только в нашей стране, где партия, правительство, комсомол так усиленно заботятся о воспитании детворы, — возможен расцвет театров для детей. К 1938 г. по Советскому Союзу насчитывалось 111 театров (вместе с кукольными), обслуживших за 1937 г. свыше десяти миллионов зрителей! 35 театров принадлежат национальным республикам. На развитие и укрепление детских театров в 1937 г. государство отпустило свыше 30 миллионов рублей.

Театры юного зрителя в системе коммунистического воспитания подрастающих поколений служат важным средством. Они помогают партии и комсомолу воспитывать из детей боевых патриотов нашей родины, прививают детям чувства дружбы, ответственности за коллектив, помогают формированию мировоззрения будущего гражданина СССР.



Урок в Кара-Калпакской студии ГИТИС

«Надо помочь ребенку через искусство глубже осознать свои мысли и чувства, яснее мыслить и глубже чувствовать; надо помочь ребенку это познание самого себя сделать средством познания других, средством более тесного сближения с коллективом, средством через коллектив расти вместе с другими и итти сообща к совершенно новой, полных глубоких и значительных переживаний жизни» (Н. Крупская).

Эти благородные задачи с честью выполняют ТЮЗы.

* * *

Советское искусство, как и весь наш народ, как и сама наша страна, молодо неувядаемой молодостью и силой духа.

Вот почему в советском театре молоды не только те, кто молод физически. Разве не юношеским блеском горели глаза К. С. Станиславского? Разве не молоды наши замечательные мастера И. Москвин, Л. Леонидов, В. Качалов, Е. Корчагина-Александровская и другие?

Разве не молода душой семидесятидвухлетняя актриса, отправившаяся с коллективом колхозно-совхозного театра на Дальний Восток? Она поехала туда, увлеченная примером молодежи, стремившейся принести свое искусство в самые отдаленные уголки этого чудесного края. Однажды после спектакля, данного театром в одной из красноармейских частей, молодой боец в знак признательности подарил старой актрисе

свою фотографию. «Бабуня», как называли шутя ее товарищи, бережно хранит этот трогательный подарок пограничника, хранит его в медальоне, в котором десятки лет до этого она носила поблекший образ покорившего ее некогда премьера. Эта актриса с воодушевлением говорила о том, что она чувствует себя не старше своих молодых коллег, и как ей было не поверить в этом!

Комсомольское поколение актеров сейчас находится в периоде расцвета своих творческих сил. И мы в праве от этого поколения ждать новых, блестящих успехов на советской сцене. Ленинский комсомол поможет молодым актерам, режиссерам овладеть высотами сценической культуры, полностью развернуть свои таланты, создать образы, достойные нашей эпохи, нашего прекрасного сегодня и лучезарного завтра.





Т. Гапоненко. На обед к матерям

Ю. СЛОНИМСКИЙ



Не успели еще отзвучать раскаты Февральской революции 1917 года, как в контрреволюционном стане уже раздались голоса, пророчившие гибель русского искусства и, в частности, балета.

Уже в апреле 1917 года на страницах журнала «Столица и усадьба», носившего претенциозный подзаголовок — «Журнал красивой жизни», некто, скрывшийся под псевдонимом «Эпикур», недвусмысленно сформулировал свои мысли:

«Балет погибает... Это экзотическое растение могло существовать только в специальной атмосфере, которой теперь уже не будет... Между сценой и зрительной залой существовало какое-то невидимое общение, взаимное понимание и любовь... В балетных абонементах были кресла и ложи, где сидели одни и те же лица в течение десятков лет... Перевернулась еще одна страничка истории... ушла в прошлое».[1]

Автор этих строк, как, впрочем, и многие другие «ценители» искусства, не видел и не хотел видеть, что балет в последние предреволюционные годы был тяжело болен.

Внешне могло казаться, что это совсем не так, — напротив того, казалось, что русская хореография находится в зените славы. По крайней мере, имена русских

[1] Журнал «Столица и усадьба», № 79 1917, стр. 23.

балетных артисток и артистов пользовались широкой известностью во всем мире. Но симптомы кризиса были налицо и сказывались уже и в личном составе петербургской балетной труппы.

Еще до империалистической войны 1914—1918 годов ушли из императорских театров и покинули Россию лучшая танцовщица мира Анна Павлова и замечательный танцовщик Вацлав Нижинский. Частные и личные поводы их ухода, разумеется, не объясняют истинных причин. А причинами были сужение творческого горизонта императорского балета и та атмосфера застоя, в которой трудно и грустно было работать выдающимся творческим индивидуальностям.

В самом деле, с 1908 по 1916 год в петербургском балете не было создано ни одной монументальной постановки, которая вошла бы в историю хореграфического искусства, ни одного спектакля, который вошел бы в репертуар. Впрочем, и те премьеры, которые все же видели свет рампы, — одноактные миниатюры М. Фокина, — как правило, попадали в императорские театры окольным путем. Либо это были новинки, показанные М. Фокиным в Западной Европе, в прославленных дягилевских «русских сезонах» в Париже, и имевшие там такой успех, что приходилось допустить их на сцену императорских театров. Либо авторы премьер чуть ли не протаскивали их в театр, пользуясь для этого предлогом всяких благотворительных спектаклей (так были поставлены «Бабочки», «Исламей», «Эрос», «Стенька Разин» и др.). Но и таких премьер с течением времени становится все меньше, а, главное, качественно они оказываются слабее предшествующих.

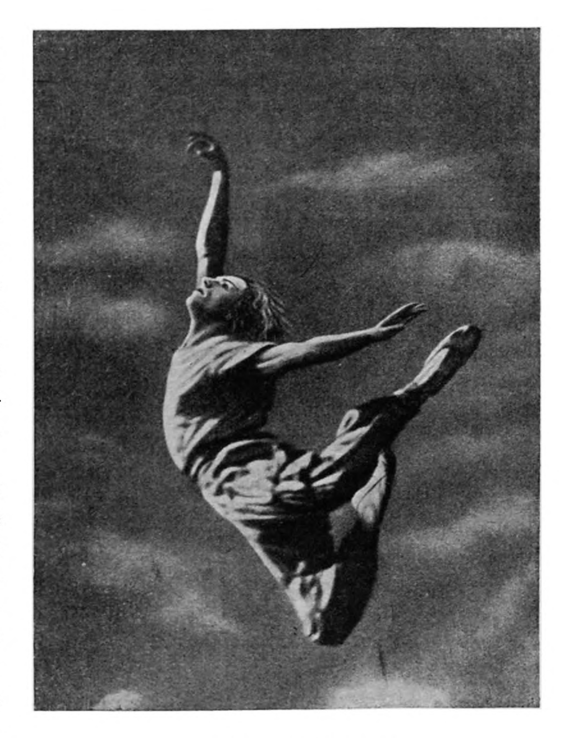
Импрессионистское направление, господствовавшее в русском балете последних предреволюционных лет, отвергало большую форму, подменяло порой танец самодовлеющей музыкой и живописной декорацией, игнорировало действенное содержание спектакля: такое искусство не могло удовлетворить новым задачам, вставшим перед советским балетом.

Проповедуя борьбу с условностью классического балета XIX века, импрессионизм впадал в другую условность. Живая человеческая образность движения нередко отсутствовала в нем. Взамен ее зрителю предлагали «тайнопись духа», символический жест и танец настроения, дававшие возможности самого широкого толкования. Сквозное драматическое действие уступило место эскизной сюжетной программе, оставляющей зрителя в неведении того, что происходит на сцене. Отказ от богатых выразительных средств классического танца вследствие их условности приводил на практике к обеднению сценических выразительных средств. Если балет XIX века был сравнительно беден поэтическими образами, то зато он был относительно богат разнообразием сюжетных ситуаций. Глубоко личные, интимные, не столько даже любовные, сколько эротические переживания — вот что было тематикой балета накануне Октября.

Естественно, что такое содержание дореволюционного балета оказалось чуждым мастерам советского театра.

Вопреки угрозам и пророчествам, вопреки почти безвыходному положению и состоянию, в котором оказался балет в первые годы после Октября, почти лишенный кадров, работавший под угрозой закрытия театров, волею партии большевиков русский балет не только не погиб, а пышно расцвел. «Совдепы», над интересом

которых к балету так иронически хихикал «Эпикур» из журнала «Столица и усадьба», уделили много внимания, сил и средств на то, чтобы спасти балет и поднять его. Мудрая политика по отношению к бывшим императорским театрам, решительный отпор, который был дан левакам, требовавшим их закрытия, ленинские указания по вопросу об освоении культурного наследства, личное внимание, которое В. И. Ленин проявлял к русскому театру, — все это сыграло решающую роль и в судьбах советского балета.



А. Ермолаев. Прыжок

На балетной сцене мы хотим видеть живое волнующее действие и таких героев, которые вызывали бы сочувственный или гневный отклик в наших сердцах — сердцах советских зрителей. Наконец, — и это самое главное, — советскому балету необходимы новые темы, образы и сценические средства, которые позволили бы хореграфии занять место в авангарде искусства нашей страны.

Такой встает перед нами во всей полноте и обширности проблема советского балета. Для мастеров, осуществлявших реформы балета на протяжении послеоктябрьского двадцатилетия, в течение ряда лет эти задачи и перспективы оставались неясными. Понадобились годы, надо было пройти через множество исканий и ошибок, чтобы, наконец, сформулировать задачи, стоящие перед балетом, и наметить пути их реализации.

1

Подлинная победа была одержана балетом лишь в 1932 году когда Театр оперы и балета им. С. М. Кирова в Ленинграде осуществил постановку балета «Пламя Парижа» (музыка народного артиста РСФСР, орденоносца Б. Асафьева, сценаристы Н. Волков и В. Дмитриев, постановщик В. Вайнонен). С тех пор прошло уже шесть лет. Краски «Пламени Парижа» поблекли, вслед за пионером советского балета появились другие произведения, громоздкая драматургическая постройка за это время обнаружила все свои дефекты. И тем не менее право именоваться первым советским балетом, в некоторых отношениях так и не превзойденным, осталось за «Пламенем Парижа».

Этим спектаклем советский хореграфический театр открыл новую тематику, актуальную, близкую и понятную нам. Вместо очередной любовной драмы или комедии

перед нами развертывается зрелище народного гнева, пламени восстания, вспыхивающего в Париже, на родине буржуазных революций.

Таковы были дерзкие и новые для балета намерения авторов спектакля; и нужно сказать, что тема народа, сражающегося за свое освобождение, звучит в спектакле ярко и сильно. Пусть сценарий далек от совершенства, пусть ради успеха у зрителя введены компромиссные картины, в которых показан традиционный классический танец — сила спектакля в другом. В центре его — третий акт, сцена в Париже, на площади около Тюильрийского дворца, где накапливается революционная толпа, растет гнев народа против угнетателей и изменников, пока в заключительной сцене не происходит взрыв: вооруженный народ идет на штурм дворца.

В этом акте все ново и необычно для балета, начиная от ситуации и кончая танцем басков, в котором воплощен темперамент революции, дух восстания, протеста и ярости. Вот почему балет «Пламя Парижа» воспринимается советским зрителем не как картина из далекого прошлого, а как спектакль, эмоционально воскрешающий образы, близкие каждому зрителю, каждому участнику классовых боев за завоевания Великой Социалистической революции. Такого балета никогда раньше не было.

Известный английский социал-предатель Ситрин, видевший этот спектакль, писал: «Третий акт заканчивается при участии всей труппы. Угрожающая революционная чернь двигалась прямо на зал... Это выглядело скорее устрашающе, и я уже подыскивал наиболее удобный способ бежать, когда занавес упал».

Проходит около двух лет, и в активе советского балета появляется еще один спектакль: Ленинградское хореграфическое училище показывает в 1934 году балет «Фадетта» на музыку Л. Делиба в постановке Л. Лавровского. Несмотря на имеющиеся в нем дефекты, спектакль этот прочно вошел в репертуар Малого оперного театра в Ленинграде.

Не одни только элементы социальной остроты, новые для балета, решают судьбу этого спектакля. В «кукольном царстве», каким по справедливости считался дореволюционный балет, происходят большие сдвиги. Вместо сказочных бездушных марионеток мы видим в «Фадетте» живых людей, страдающих и радующихся, и их человечность по-настоящему захватывает зрительный зал. Но это еще не все: с начала до конца спектакля (за исключением неудачной первой картины второго акта) в нем движутся и развиваются образы героев, в борьбе и страданиях поднимающихся выше окружающего их мира сытых лодырей и себялюбцев, грубой и бесчеловечной кулацкой верхушки деревни.

«Пламя Парижа» и «Фадетта» были в свое время реальным и неоспоримым ответом на заверения леваков от искусства, твердивших о неспособности балета говорить хоть сколько-нибудь понятно на интересующие нашего зрителя темы. Спустя несколько месяцев после постановки «Фадетты» практика окончательно разгромила эти в корне ошибочные теории, когда на сцене театра им. С. М. Кирова состоялась 28 сентября 1934 года премьера балета «Бахчисарайский фонтан». [1]

В этой постановке нашли наиболее полное выражение стремления обновить советский балет. Тема, драматургия, образы, режиссура поставили «Бахчисарайский

[1] Сценарий Н. Волкова, музыка народного артиста РСФСР, орденоносца Б. В. Асафьева, постановка орденоносца Р. Захарова.

фонтан» в один ряд с лучшими произведениями советской сцены. На протяжении целого столетия пытались мастера хореографии воплотить в балете пушкинские сюжеты, и только одному современнику А. Пушкина балетмейстеру К. Дидло удалось добиться частичного успеха. Все остальные попытки не удались. И вот на таком историческом фоне «Бахчисарайский фонтан» явился подлинной пушкинской поэмой в балете. Поэзия Пушкина настолько сильно прозвучала в спектакле, что зритель простил постановщику отдельные его неудачи — ограниченность танцовальных средств.

«Пламя Парижа»,» «Фадетта», «Бахчисарайский фонтан» опровергли ряд сомнений, опиравшихся на историю балета. Советская хореграфия пошла по правильному пути, ориентируясь на идейность балетного спектакля, и выполнила свои обязательства.

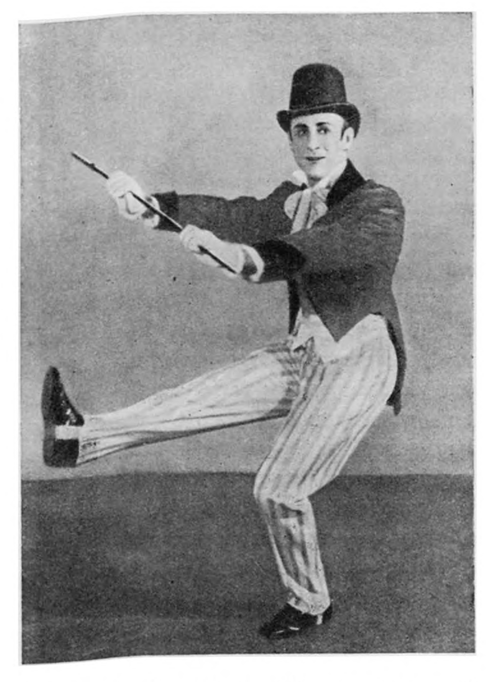
Глубокое содержание, раскрытие темы как основного в спектакле — таковы отныне задачи каждого советского произведения в хореграфии, до Октября славившейся именно своей бездумностью и безидейностью.

Эти первые успехи подчеркнули, что задачи балетмейстеров-постановщиков осложняются необходимостью итти по линии наибольшего сопротивления, необходимостью решать спектакль средствами танца и еще раз танца, того самого танца, который находился в пренебрежении у горе-реформаторов балета первых лет после Октября.

Отметим еще одну постановку, примыкающую к перечисленным выше, — балет «Катерина» (музыка подобрана из произведений А. Рубинштейна, постановка Л. Лавровского). Последняя картина этого балета представляет собой вклад в актив социальной образности советского балета: мы имеем в виду тот эпизод, когда крепостная дворня идет к барину просить милости и делается жертвой издевательства. Этот эпизод развернут в большой танец, в котором страх, угнетение и протест звучат так ярко, что в зрительном зале не остается ни одного человека, равнодушного к происходящим на сцене событиям.

Высказывания любого классика хореграфии содержат утверждения относительно неспособности балета отображать окружающую его авторов современную им действительность. Так, например, историк балета начала XIX века А. Барон писал:

«Заставить скакать и плясать героев современности было бы полным абсурдом с точки зрения сценической иллюзии». И это отнюдь не его личная



А. Мессерер Конькобежец («Кавказский пленник»)



О. Лепешинская Кукла («Три толстяка»)

точка зрения, а глубокое убеждение всех мастеров-хореграфов прошлого, — убеждение, выросшее в правило.

Чтобы сломать эти классические правила, чтобы доказать, и притом убедительно, что балет должен и может быть актуальным и современным, необходимо основательно вооружиться, в особенности, когда речь идет о показе на балетной сцене нашей героической эпохи борьбы за социализм. Здесь малейшая фальшь, малейшая ошибка дискредитируют огромной важности политическое дело. Вот почему законным является то, что наши советские мастера хореграфии постепенно «набирают высоту», делают предварительные разбеги для этого небывалого в истории творческого прыжка.

И ближайшее будущее, несомненно, покажет результаты этой постепенной мобилизации сил. Советский балет наравне с другими искусствами будет отображать нашу величественную действительность, у советской хореграфии найдутся сила и язык, нужные для того, чтобы звать трудящихся Советского Союза к новой борьбе и новым победам.

2

Кто они — создатели балетов «Пламя Парижа», Бахчисарайский фонтан», «Фадетта» и др., осуществляющие реформу советской хореграфии? Балетмейстеры В. Вайнонен, Р. Захаров, Л. Лавровский — молодые мастера театра, в творческом отношении — ровесники великого Октября. Ибо по самой своей природе балет — искусство молодежи. Едва ли найдется другое сценическое искусство, судьба которого была бы в руках таких юнцов.

Уже в возрасте девяти-десяти лет для мальчика или девочки начинается балетный искус, — дети приступают к изучению основ танцовальной грамоты, — а семнадцати-восемнадцати лет курс обучения уже закончен, и на сцену выходят молодые актеры. Однако, они отнюдь не новички: их сценический опыт имеет чуть ли не восьмилетнюю давность, так как уже десяти-одиннадцатилетнего возраста дети начинают свои выступления в театре.

К двадцати двум — двадцати пяти годам наступает расцвет мастерства, и в этом возрасте мы имеем крупнейших художников хореграфии.

Вот почему год рождения 1917-й является почетным годом дерзаний и успехов на первых планах балетной сцены. Артисты советского балета — ровесники Октября, выросшие вместе с нашей замечательной страной, расцветшие вместе с нею.

Балет — искусство молодежи.

Да простят меня старейшие мастера советского балета (впрочем, что это за старость в тридцать пять—сорок лет), судьбы советской хореграфии — в руках молодежи. Как ни велики заслуги крупнейших мастеров танца, в наши дни искусство хореграфии движут вперед сравнительно юнцы — руководители, исполнители, постановщики, творческие биографии которых начинаются после Октября.



М. Боголюбская — Черкешенка («Кавказский пленник»)

Художественный руководитель балета Большого театра СССР и балетмейстер (автор спектаклей «Бахчисарайский фонтан», «Утраченные иллюзии», «Кавказский пленник»), орденоносец Р. Захаров окончил Ленинградское хореграфическое училище в 1926 году. Художественный руководитель балета Ленинградского театра оперы и балета им. С. М. Кирова и балетмейстер (автор спектаклей «Фадетта», «Катерина» и др.) Л. Лавровский — выпускник ЛГХУ 1922 года. Балетмейстер В. Вайнонен (автор спектаклей «Пламя Парижа», «Партизанские дни») выпущен из того же ЛГХУ в 1919 году. Художественный руководитель Московского хореграфического училища орденоносец П. Гусев окончил Ленинградское хореграфическое училище в 1922 году, художественный руководитель Ленинградского хореграфического училища К. Сергеев — в 1932 году. Старшие из молодых: орденоносец, заслуженная артистка ГАБТ СССР М. Семенова — выпускница советской школы 1925 года, орденоносец, артист ГАБТ СССР А. Ермолаев — 1926 года.

Другие наши советские мастера балета еще моложе. Бравурная, красочная и виртуозная балерина О. Иордан выпущена на сцену в 1926 году. Лучшая лирическая танцовщица СССР Галина Уланова окончила ЛГХУ в 1928 году. Балерина Т. Вечеслова — ее сверстница, а блестящая техническая танцовщица Н. Дудинская еще совсем недавно была ученицей — ее сценический стаж насчитывает всего несколько лет. Танцовщик-орденоносец В. Чабукиани — выпускник ЛГХУ. Орденоносец-артистка О. Лепешинская близка им по стажу: она вышла из Московского хореграфического училища в 1933 году.

Именно эти люди в числе других, одно перечисление которых заняло бы несколько страниц, и творят историю советского балета.

Но возрастная норма, сама по себе взятая, еще не дает характерных признаков отличия советских мастеров танца от зарубежных собратьев по профессии. Художественная идеология и практика мастерства — вот что определяет советскую формацию артистов балета.

Мы, редакторы, журналисты, критики, историки, театроведы, еще не воздали должного нашим современникам — молодым художникам танца. Чем иначе можно объяснить тот факт, что творчеству ни одного из перечисленных мастеров, крупнейших художников, значение которых выходит за пределы СССР, не посвящено до сих пор ни одной монографии? А между тем они — это наша советская артистическая поросль, которую вся страна ценит и взращивает.

* * *

В 1928 году, в первый год сталинской пятилетки, преобразовывающей лицо страны, балет переживает запоздалое увлечение принципами лефовского искусства.



Н. Конюс — Зарема («Бахчисарайский фонтан»)

В газетах и журналах спорят о том, можно ли найти хоть одну свежую и живую интонацию в мертвом языке классического танца. На дискуссиях деликатно именуют старые балеты и их танцовальные средства «очаровательной бессмыслицей», «музейным раритетом». В музыке под давлением «теоретиков» из РАПМ выдвигаются выхолощенные «опусы» с псевдопроизводственной тематикой, на эстраде около этого времени пляшут исключительно физкультурные танцы и танцы машин, в живописи спорят о том, можно ли рисовать пейзаж, ибо пейзаж — это «не актуально»; в поэзии, так же под нажимом литературных рапповских «критиков» высказываются сомнения в том, нужны ли советскому читателю лирические стихи и можно ли их вообще писать «в суровый век индустриализации».

Новаторы в балете в это же самое время ставят классические произведения «дыбом». Так, делаются эксперименты в сфере создания вместо невыразительного балета некоего подобия синтетического искусства: разговорная

речь, пение, танец без музыки, конструкции, плакаты, гротескные маски современников призваны как будто реформировать балет.

В Ленинградской балетной школе на методических совещаниях, в классах и в коридорах идут ожесточенные споры вокруг «умершего» классического танца, некоторые требуют его изъятия из программы занятий. Впрочем, курс классического танца изменил в то время свое название и именуется уже «классический тренаж», тем самым подчеркивая то обстоятельство, что занятия им представляют собой технические упражнения, а не овладение художественной системой сценического движения.

Кое-где дебатируется вопрос об изъятии из репертуара «Лебединого озера» за некий упадочный идеализм и «Жизели» — за феодальную мистику. Кое-где, махнув рукой на балет бывшего Мариинского театра, организуют полулюбительские «драм-балеты», в которых буквально инсценируются средствами пантомимы образцы классической литературы.



Г. Уланова — Мария («Бахчисарайский фонтан)

В этот грозный для классического балета год, год сомнения в силах и средствах танца, впервые заблестел на сцене исключительный талант выпускной ученицы Ленинградского хореграфического училища Галины Улановой.

Первые ростки были слабыми, и не всем они показались достаточно яркими; если говорить языком ботаники, им нехватало хлорофила. Но эти первые побеги все же казались неслыханной дерзостью в описанной обстановке 1928 года. Дарование Улановой утверждало именно все то, против чего ополчался «новаторский» и «реформаторский» пыл теоретиков и практиков балета 1928 года. В танце Улановой, неоформившейся еще артистки, с необычайной силой и необычайно волнующе зазвучали живые интонации погребенного было классического танца, и притом в тех спектаклях, которые находились под наибольшим обстрелом. В линиях движения Улановой без труда угадывались взволнованно-трепетные телодвижения Лебедя из «Лебединого озера», сомнамбуличные позы Жизели второго акта, ласково-трепетные лирические ноты всепокоряющего танца той балерины Улановой, которую мы знаем сейчас.

Рождение танцовщицы Улановой сыграло большую историческую роль. Сейчас, по прошествии десяти лет, мы видим это особенно отчетливо: омертвевшие, утратившие душу и смысл танцовальные каркасы старых классических балетов приобрели волнующую образность и тем самым вернули себе право на жизнь. Талант Г. Ула-

новой, по мере того как он расцветал, воскрешал обреченные было на смерть хореографические шедевры прошлого. Уланова-танцовщица подняла и возвеличила великую традицию Тальони, Павловой и других, возродила полуугасший жанр лирического танца. Так в год наибольших поражений классического танца родилась артистка, которая привела классический танец к новым победам.

У нас много говорят о необходимости пересмотра традиций игры, исполнения ролей в балете. Происходит это оттого, что подчас смешивают традицию и штамп, забывая, что есть хорошие и дурные традиции, забывая, что есть такие традиции, отказ от которых равносилен разрушению спектакля в целом, разрушению его идейно-художественного содержания. Ибо традиция в балете очень часто является не только суммой актерских приемов, но и авторской концепцией произведения, нарушить которую — значило бы обессмыслить спектакль, лишить его органических, свойственных ему черт. Такова проблема традиции применительно к шедеврам классического балета — «Жизели», «Лебединому озеру» и ряду других.

В свое время, когда впервые выступила Мария Тальони, «новаторы» с удивлением отметили, что она делает все те же всем известные па, знакомые всем движения. Они регистрировали это и все же восторгались талантом Тальони. Традиционалистка Тальони, претворяя традиции в жизнь, благодаря яркой индивидуальности, делалась реформатором.

Мы отнюдь не являемся сторонниками легковесных аналогий между Тальони и Улановой. Было бы наивностью отождествлять или даже хотя бы сравнивать двух художников, отделенных друг от друга столетием, преобразившим искусство. Но кое-что общее у них есть. Это общее — на основе усвоения ими традиций яркое, живое, поэтическое отношение к материалу, вскрытие подлинной лирической сущности классического танца, наиболее ему свойственной, наиболее убедительной.

Г. Уланова — редкостная танцовщица, настоящая лирическая актриса в балете. Можно исполнять роли хуже или лучше Улановой, но так исполнять партии Улановой, как их исполняет она, пока никто не может. И это не случайно. Есть актеры, творческое лицо которых от спектакля к спектаклю преображается. Каждый раз мы не в состоянии узнать такого актера, каждый раз перед нами появляется сценический образ, в котором истлели всякие черты хорошо нам известного и знакомого актера. Уланова принадлежит к совершенно другому типу актеров: она всюду и всегда прежде всего Уланова. Она не боится в любом образе быть прежде всего самой собой, — не боится потому, что владеет редкостным даром убеждать и побеждать гармонией всех выразительных средств. Мы могли бы назвать артисток, которые танцуют технически лучше Улановой, которые играют (в смысле жестикуляции и мимики) лучше Улановой, которые обладают бо́льшим актерским диапазоном, — словом, есть актрисы, которые обладают отдельными слагаемыми хореографического мастерства в большей степени, чем Уланова. Но никто из них не владеет так, как она, всей суммой слагаемых, из которых каждое, взятое в отдельности, может быть превзойдено другими, а в сумме — недосягаемо. Гармония частей, вовлечение в танец всех элементов сценического воздействия — вот что дает преимущество Г. Улановой перед достойными ее соперницами, вот что делает ее талант уникальным. А владеть гармонией выразительных средств — значит стирать малейшие признаки работы, уничтожать в пред-



Гамэр Алмас-Заде (На заключительном концерте декады Азербайджанского искусства)

ставлении зрителя бытовой облик актрисы, создавая другой, настолько поэтический и образный, что зритель не хочет и не может видеть недостатков. Говорят о том, что Уланова не обладает способностью к сценическому перевоплощению, но тут же превозносят ее одухотворенность, ее необычайную художественную, антинатуралистическую убедительность. Здесь есть некое внутреннее противоречие. Перевоплощаться не значит обязательно быть мастером трансформации, т. е. путем переодевания делаться неузнаваемым. Всякий решительный выход из бытового состояния, всякое убедительное сценическое поведение в художественной форме и в образе и есть в то же самое время искусство перевоплощения, и в нем-то и заключается самое главное, что проглядели почитатели таланта Улановой.

Эти близорукие поклонники дарования Улановой проглядели и другое.

Когда мы говорим, что Уланова не боится всегда показывать на сцене себя самое, мы отнюдь не хотим утверждать тождество Улановой на сцене и в жизни. Что общего между скорбным Лебедем, задумчивой пушкинской Марией и белокурой физкультурницей, которая в бурю, ветер и грозу в верткой байдарке с утра до вечера носится по озерам и рекам, играет в волейбол, бродит по лесам? Что общего между лирической тенью Жизели и жизнерадостной Улановой, зачинщицей шумных забав и спортивных развлечений? Нет, Уланова на сцене и Уланова в жизни — полярно различны. Вот еще одно доказательство способности Улановой предельно перевопло-



Г. Уланова — Лебедь («Лебединое озеро»)

щаться на сцене. Как жалко, что театр, в котором она танцует, не нашел до сих пор такой роли, где бы мы увидели Уланову именно такой, какой мы ее знаем в жизни.

Ее выступления в партии Одилии (соперница в «Лебедином озере»), отчасти в обновленной «Раймонде» говорят о том, что талант артистки до сих пор развивается лишь в одном направлении и что далеко не все краски, которыми она владеет, использованы.

Балетный театр в долгу перед Г. Улановой — он обязан дать ей возможность создать новый образ ласковой девушки Советской страны.

Лирический дар Улановой, признание и любовь, которыми она пользуется у советского зрителя, — вот лучший ответ клеветникам и врагам, утверждавшим, будто пролетариат не нуждается в лирике, будто он ее не приемлет и не понимает, будто лирическое искусство несовместимо с нашим героическим временем.

3

Три танцовщика оспаривают первенство в Советском Союзе. Это — заслуженный артист ГАБТ СССР орденоносец А. Ермолаев, заслуженный артист ГАБТ, орденоносец А. Месерер и артист Театра оперы и балета им. С. М. Кирова в Ленинграде орденоносец Вахтанг Чабукиани.

Весной 1926 года на сцене Театра им. С. М. Кирова впервые выступил ученик Ленинградского хореграфического училища А. Ермолаев, и с этой памятной даты начинается новый этап мужского танца.

Технически блестящий, изобилующий красивыми прыжками, полетами, красивыми позами мужской танец прошлого вызывал некоторую досаду и недоумение — Томная и жеманная пластика, импрессионистская манерность и позировка, галантность и кавалерственность по отношению к партнерше-балерине, второпланные положение и роль — таковы отличительные черты мужского танца, доставшиеся нам в наследство.

Нет надобности доказывать, что в таком танце очень мало приемлемого для нас, мало общего с нашим представлением о мужчине. Как диковинно и порой смешно видеть порхающего мотылька, изображаемого рослым, физкультурно развитым, мужественным актером советского театра!

И вот Ермолаев опрокидывает прежнее представление о танцовщике и о мужском танце.

Мужественный, неистовый, бурно индивидуальный, вытесняющий всё и всех на сцене, владеющий при этом всем богатством техники мужского танца, талант А. Ермолаева открыл новые перспективы. Ермолаев имеет все, так сказать, «летные» свойства, которыми обладали его предшественники, но его полеты новы и невиданны до него. Прежде мы видели словно планер, безмоторный летательный аппарат, кажущийся легче воздуха. Прыжок и полет Ермолаева вызывают иные ассоциации. Это не стрекоза, не птица, не бабочка. Мы видим словно мощный многомоторный летательный аппарат, уподобляющийся птице. Ермолаева, сфотографированного во время прыжка, легко можно принять не за танцовщика, а за спортивного рекордсмена по прыжкам, обладающего огромными природными данными.

Но Ермолаев не только овладел всей техникой мужского танца прошлых эпох. Его усилиями танец приобрел такую виртуозность, такую четкую техническую головоломность, что мы до сих пор дивимся открывшимся благодаря Ермолаеву возможностям человеческого движения.

Всевозможные вращения кругом по сцене и на месте, полеты и прыжки, усащенные вращениями в бешеном темпе, и с таким наклоном корпуса, что совершенно непонятно, как это при нем можно удерживать равновесие, — все это впервые после Октября показал А. Ермолаев.

Однако, не это главное в творчестве А. Ермолаева. До него мы знали у танцовщиков три сценические специальности.

Балетные труппы по праву гордились прекрасными виртуозными танцовщиками. Их сценическая функция сводилась преимущественно к тому, чтобы блеснуть в спектакле двумя-тремя танцовальными номерами — вариациями, а в промежутках между ними поддерживать балерину и иногда мимировать минимально необходимые сюжетные положения. В противовес таким актерам мы имели мимистов, большое мастерство которых заключалось главным образом в выразительной игре, но которые были заурядными танцовщиками (в наши дни превосходным представителем этой категории танцовщиков является интересный ленинградский артист М. Дудко).

Между этими двумя амплуа находилось третье. К нему принадлежали артисты, до известной степени совме-



Е. Гварамадзе — Циала («Малтаква»)

щавшие и виртуозный мужской танец, и поддержку балерины, и мимическую выразительность, но всеми этими элементами владевшие довольно посредственно.

А. Ермолаев соединил в одном лице все три амплуа. Соединил не механически и не по необходимости. Танец — игра — поддержка стали у него тремя слитными частями единого целого. Таким и должно быть мастерство советского балетного актера, владеющего всеми возможными средствами хореографического театра на предельно высоком уровне.

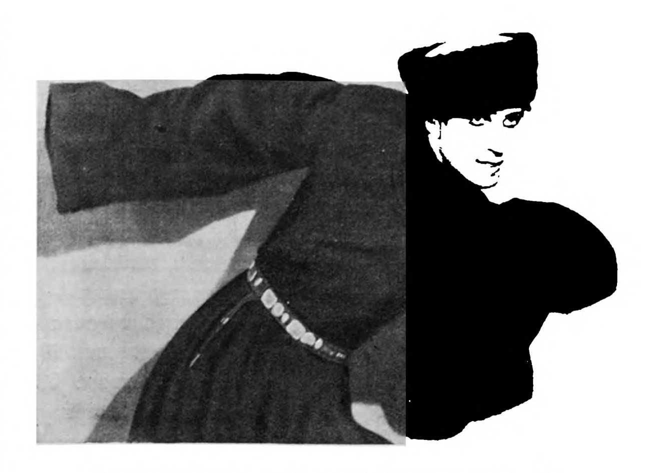
Заслуги А. Ермолаева не в механическом соединении, а в слиянии элементов игры и танца. На примере лучших мастеров балета мы видим, что только органическое сочетание танца, игры и поддержки, только преодоление обнаженных технических приемов силой образности искусства дают право на звание подлинного мастера.

Когда Ермолаев танцует, он играет. Зритель с трудом может увидеть за убедительным сюжетным смысловым рисунком телодвижений трудную и виртуозную технику или стык между танцем и игрой. Это и есть одно из новых качеств советского балетного актера.

Асаф Мессерер—артист другого типа. Выдающийся танцовщик, художник полетов, он лишен героико-патетических свойств, сильно и ярко звучащих в творчестве А. Ермолаева. Если сопоставить технические ресурсы обоих артистов — А. Ермолаева и А. Мессерера, сравнение может быть в пользу второго. У Мессерера есть свое оригинальное лицо. Стоит только Мессереру взяться за танец, в котором острый гротеск ломает обычные контуры балетного традиционного образа, как мы неожиданно видим в Мессерере интересного и оригинального актера, тонкого и индивидуального танцовщика, создающего своеобразные сценические образы. Таким предстает он в ряде номеров, сочиненных им самим («Футболист» и др.), таким видели его в танце фанатика из балета «Саламбо». Таким и хочет его видеть советский зритель в новых постановках Большого театра.

Третий танцовщик, по праву соперничающий с двумя названными нами, — орденоносец Вахтанг Чабукиани, самый молодой из троих. По характеру дарования он ближе к Ермолаеву, нежели к Мессереру. В. Чабукиани вышел из Ленинградского хореографического училища, когда А. Ермолаев в полном расцвете таланта и сил демонстрировал на сцене Ленинградского театра оперы и балета им. С. М. Кирова обновленный мужской танец. Чабукиани немедленно обратился в ту же «веру», и открытые мужественные типы, движения, темпераментные, энергичные порывы и взлеты, виртуозные вращения, венцом которых является чудодейственный большой пируэт (т. е. многократные вращения на одной ноге, в то время как другая вытянута в воздухе параллельно полу) создали заслуженную славу В. Чабукиани. По типу прыжка В. Чабукиани занимает среднее место между Ермолаевым и Мессерером. Если продолжать пользоваться авиационной терминологией, В. Чабукиани — скоростный летательный аппарат, исключительно легкий и сильный. Чабукиани весь — в стихии танца. Игра, образ, мимика — все это тонет и меркнет в безудержном стремительном порыве танца, в отчетливой игре сочленений блестяще натренированного тела, радующего глаз подлинной красотой форм и линий. Танец В. Чабукиани всегда виртуозен, всегда решает сложнейшие технические задачи — такова потребность и необходимость этого танцовщика. Подобно тому как искусство высшего пилотажа рождает

мысль о величии человека, о его победах над силами природы, точно так же и танец В. Чабукиани неустанно говорит о торжестве силы и здоровья. Поток разнообразных комбинаций В. Чабукиани выполняет так ослепительно, что мы подчас забываем, что стоит только завершиться виртуозной вариации, как заканчивается и функция В. Чабукиани на сцене. Вот почему Чабукиани тесно в наших спектаклях, ему порой нечего делать в них. Чередовать танец с мимическими сценами, насыщать танец игровыми элементами подобно тому, как это делает А. Ермолаев, — не удел В. Чабукиани. Он выходит на сцену только для того, чтобы танцовать и танцовать. Обязанность театра и постановщиков заключается в том, чтобы создать для Чабукиани достойные его таланта партии.



Вахтанг Чабукиани — Керим («Партизанские дни»)

Таланты перечисленных нами танцовщиков различны, но, несмотря на все их различия, есть нечто, объединяющее и роднящее их. Все они — питомцы советского балета, советские танцовщики, и стиль их танца, интонации их хореографической речи, образ танцовщика — все это резко отличается от того, что мы видели раньше.

Не случайно, что Ермолаев и Чабукиани на сцене вызывают ассоциации с физкультурниками. Не случайно, что в их танце преобладает стремительность, мужественность, порыв, героичность и радость бытия. Это не просто новый стиль танцовщика — таков вообще стиль советской молодежи наших дней, таковы черты характера юношей Советской страны. Родственники Ермолаева, Месерера, Чабукиани, их товарищи и сверстники по духу и характеру, с улыбкой преодолевают трудности, опрокидывают старые представления о нормах труда, ставят мировые рекорды на производстве, на спортивном поле, в воздухе, на суше и морях, в Арктике и в субтропиках, во всех концах нашей обширной социалистической родины.

4

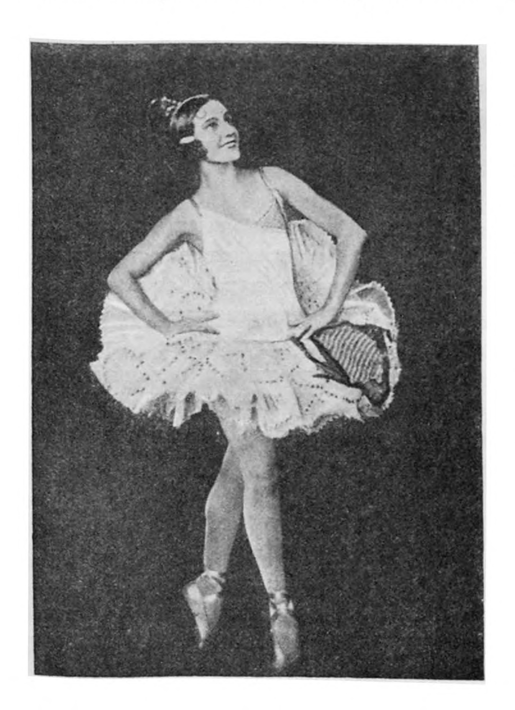
Трудно даже бегло перечислить всех мастеров советского балета. Трудно потому, что с именем каждого из них связан комплекс художественных достижений и что каждый из них сделал свой вклад в историю советской хореографии.

Заслуженная артистка ГАБТ СССР, орденоносец Марина Семенова, в 1925 году окончившая Ленинградское хореографическое училище. Ее миссия была схожей с миссией А. Ермолаева: она первая после Октября показала во всей полноте и блеске технические возможности классического танца. Марина Семенова — достойная наслед-

ница всего технического арсенала балетной классики — своим рождением на советской сцене разом покончила с лживыми домыслами и утверждениями о гибели классического танца в советской России. Демонстрируя доставшийся нам по наследству классический танец, М. Семенова показывала его усвоенным в духе советского театра. Реалистические тенденции игры и танца М. Семеновой были долгое время образцом для подрастающего поколения.

Замечательное созвездие ленинградских балерин — О. Иордан, Т. Вечеслова, Н. Дудинская, Ф. Балабина... Их победы сделали ленинградскую школу танца, ленинградский балет путеводной звездой всего советского балета.

Старейшая из них по сценическому стажу — О. Иордан — появилась на ленинградской сцене в 1926 году. Яркая классическая танцовщица, О. Иордан вместе с тем таит в себе большие способности гротескной и характерной актрисы, к сожалению, остающиеся неиспользованными театром. Танец О. Иордан звонок и блистателен, — других эпитетов, более точно характеризующих особенности ее танца, не подберешь. О. Иордан на сцене всегда празднична, и праздничным делается в ее присутствии весь тон порой выцветшего и потускневшего от времени спектакля. Искусство О. Иордан великолепно и бравурно. Ее танец — труд, но труд, ставший таким радостным, таким праздничным (умышленно повторяю это слово), что такой труд вызывает глубочайшее восхищение. Поэтому О. Иордан — лучшая Китри в старинном «Дон-Кихоте». Поэтому заключительное pas de deux в громоздком «Пламени Парижа» звучит у нее по-настоящему победно и торжествующе. Поэтому исполнение ею партии Одилии (соперницы Лебедя) в «Лебедином озере» превращает pas de deux второго акта в кульминацию конфликта, и виртуозный танец приобретает необходимый сюжетный смысл — обольщение и властвование.



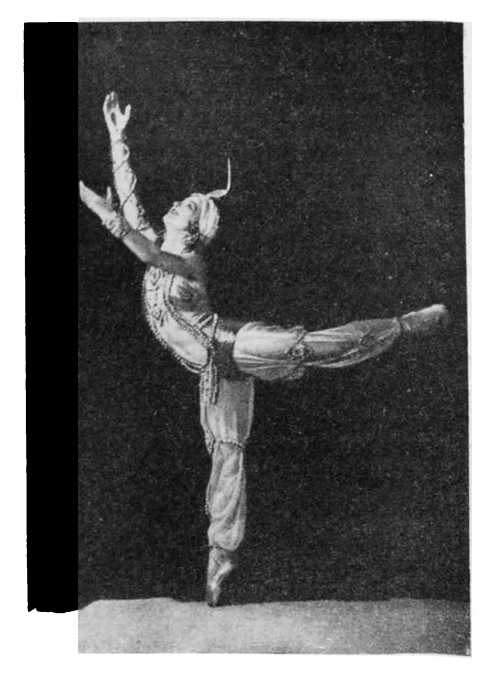
Н. Дудинская — Мария («Бахчисарайский фонтан»)

Даже неискушенный в вопросах танца и балета зритель оценит еще одно достоинство О. Иордан: она танцует до самозабвения бравурно, но каждая доля секунды находится у нее под строжайшим контролем, разум ни на мгновение не позволяет темпераменту победить и не теряет управления всем психо-физическим аппаратом артистки. Сила О. Иордан заключается в том, что разум не только контролирует танец, но и управляет им, управляет, тонко рассчитывая все эффекты и воздействие на зрителя. Разум делает

ее танец легким, преображает его из трудной работы в легкую, непринужденную игру, подкупает экономией средств воздействия и строгим учетом сил и возможностей.

Эта сторона дарования танцовщицы О. Иордан особенно поучительна. Метод танцовального творчества О. Иордан должен быть заимствован подрастающим поколением балетной молодежи.

Остается лишь пожелать, чтобы талант О. Иордан получил, наконец, возможность раскрыться полностью. Блестки характерности и юмора в главной партии неудачного балета «Золотой век» и в эстрадных номерах свидетельствуют о том, что творческий диапазон артистки еще далеко не исчерпан. Создать новые блестящие роли для Иордан в характерном репертуаре необходимо.



Т. Вечеслова — Зарема («Бахчисарайский фонтан»)

Т. Вечеслова — актриса другого жанра. Выразительная и трогательная Эсмеральда, кокетливая и милая шалунья Коломбина («Карнавал»), веселая, насмешливая Гюльнара в «Корсаре» — в полном смысле слова оригинальные партии Т. Вечесловой. Не случайно, что перечень ее ролей невелик. И здесь мы опять видим резкое отставание репертуара от талантов мастеров балета, жаждущих выйти за пределы узкого круга порученных им ролей.

Уступая в технике танца некоторым балеринам-виртуозкам, Т. Вечеслова, однако же, имеет перед ними преимущество: она — отличная мимическая актриса, правда, не всегда еще полностью раскрывающая все свои возможности. У нее несомненно есть данные быть интересной ingenue comique. Такие партии, как Лиза из «Тщетной предосторожности» и Коппелия из одноименного балета, давно должны были стать лучшими в ее репертуаре. Однако, театр им. С. М. Кирова, игнорируя комедийный жанр, пренебрегает этой стороной дарования Т. Вечесловой. Впрочем, мы не видим вообще новых произведений, готовящихся в театре, в которых смогла бы достойно показать себя Вечеслова. Опять балет в долгу, опять советский мастер стеснен и ограничен в раскрытии своих возможностей, а это, разумеется, нетерпимо.

Еще года два тому назад виртуозность Н. Дудинской не знала себе равной и была «притчей во языцех». Искусство стремительных верчений на месте и при передвижении по сцене, вращения в воздухе, на прыжке, всевозможные медленные и быстрые круги на одной ноге (пируэты и фуэттэ), разные движения в бешено быстром темпе Н. Дудинская проделывала так легко и шутя, что не видевшему всего этого трудно было поверить рассказам очевидцев.

Н. Дудинская расширила и обогатила дореволюционную технику женского танца, подобно тому как А. Ермолаев и В. Чабукиани сделали это в отношении танца мужского. Она довела технику верчения до подлинного искусства, она окончательно узаконила в практике «соревнования балерин» бесконечные туры и пируэты, которыми в настоящее время стали злоупотреблять многочисленные ее подражательницы. В исполнении Н. Дудинской количественные показатели перешли в новое качество. Ее танец в его лучших проявлениях является не только демонстрацией доведенного до предела техницизма, но и своеобразной гимнастико-пластической победной песнью тела, властвующего над трудностями, освобожденного от законов притяжения и равновесия.

Танец Н. Дудинской сродни танцу В. Чабукиани. В исполнении Н. Дудинской и В. Чабукиани традиционное pas de deux из «Дон-Кихота» звучит как песнь торжествующего человека, всемогущего в своих телодвижениях.

Однако, Н. Дудинская не остановилась на достигнутом. С годами накапливаются и растут ее актерское мастерство и сюжетная осмысленность ее сценического поведения.

Пусть игра ее нередко еще холодна, лишена задушевности, — нельзя забывать, что Н. Дудинская прошла лишь четверть положенного ей сценического пути и что до сих пор бо́льшая часть ее карьеры была занята борьбой за расширение технических пределов танца. Выступления Н. Дудинской в очередь с Улановой в роли Корали в «Утраченных иллюзиях» и в обновленной «Раймонде» говорят о том, что Дудинская еще собирает свои силы для новых актерских удач.

Следует, однако, предостеречь артистку от одной возможной ошибки: неограниченность технических ресурсов Н. Дудинской может создать и уже создает у нее ошибочное представление о некоем универсализме, об отсутствии преград, которые неизбежно ставят всякому артисту его амплуа и психо-физические данные. Отсюда проистекает опасная готовность Н. Дудинской взяться за любую роль, — готовность, которая может повести к потере амплуа, к потере актерского лица. Такое стремление безгранично расширять круг исполняемых ею ролей может в конце концов губительно отразиться на даровании Н. Дудинской.

Еще пять лет тому назад обыватели в искусстве и жизни единодушно фыркали при одной мысли о том, что комсомолка может стать балериной, настолько искусство классического танца и состояние в передовой молодежной организации казалось им несовместимыми, воспринималось ими как нелепость. Сегодня эти люди молчат, так как неоспоримые факты заставили их замолчать. Ольга Лепешинская, а вслед за ней добрый десяток девушек членов ВЛКСМ утвердили знамя комсомола на передовых позициях хореграфического искусства.

О. Лепешинская исключительно трудолюбива. Она являет собой пример того, как сильна может быть воля человека, твердо решившего преодолеть все помехи на своем пути. Огромный напряженный физический труд и упорная повседневная шлифовка своего дарования дали О. Лепешинской право гордиться своими успехами. Эти ее успехи основаны на труде и желании во что бы то ни стало добиться поставленной цели. Роль Суок в хореграфической инсценировке сказки Ю. Олеши «Три толстяка» (ГАБТ СССР, 1934 год, постановка И. Моисеева), роль Лизы в «Тщетной предосторожности» и ряд других ролей составляют ее репертуар. И ей тесно в более чем скудном балетном

репертуаре ГАБТ, а эта теснота толкает руководителей театра и самую артистку на ложный путь: вместо того чтобы создавать балеты для Лепешинской (а она бесспорно заслуживает этого), ее занимают в очередных премьерах, не задумываясь над тем, соответствуют ли новые роли ее амплуа. Так благое, казалось бы, намерение выдвигать эту артистку приводит на практике к нежелательным результатам. Артистке часто приходится насиловать свою еще неокрепшую индивидуальность, выступая в ролях, не соответствующих складу ее дарования. А между тем, сколько женских образов нашей советской литературы могло бы быть перенесено на сцену балетного театра и воплощено О. Лепешинской. Сценический образ простодушной, жизнерадостной, гордой, веселой и преданной порученному ей делу советской девушки ждет еще своей реализации на балетной сцене. В эту сторону и должна быть направлена творческая мысль руководителей балета, постановщиков и самой балерины О. Лепешинской.



Ф. Балабина — Жанна («Пламя Парижа»)

Мы остановились на нескольких мастерах советской хореографии, но не назвали и пятой части артисток и артистов, достойных обстоятельной критической характеристики. Но немыслимо перечислить всех. Балет в советских условиях расцветает не только в Ленинграде и Москве. Имена орденоносцев Гамэр Алмас-Заде (Азербайджан), Гварамадзе, Сухишвили (Грузия), Жандарбековой (Казахстан), Тамары Ханум (Узбекистан), Соболь (Украина) и многих других стоят в первом ряду советских мастеров танца. Ибо по всей справедливости советский балет является, без всякого преувеличения, лучшим в мире и по своим кадрам и по признанным талантам. В нем за двадцать послеоктябрьских лет сформировалось больше замечательных артистов, чем в дореволюционном балете за любое двадцатилетие.

5

Велики и еще не распознаны как следует силы младшего поколения балетной молодежи. Все больше и больше отвоевывает она право на ведущее положение на сценах советских театров. Развитая, творчески сознательная еще на школьной скамье, эта молодежь вступает на подмостки вооруженная значительно сильнее и лучше раскрывшаяся, чем это было с представителями предшествующих поколений. Эта буйная, зеленая молодежь колеблет установившиеся законы развития балетного актера,



О. Иордан — Жанна («Пламя Парижа»)

о которых мы говорили выше. Уже не в двадцать пять лет, а значительно раньше начинается у нее полный расцвет дарования, и далеко не случайно, что за последние годы мы сделались свидетелями больших художественных достижений балетной молодежи в таком раннем возрасте, какой прежде не давал права даже на пробу сил в первых партиях и ролях.

В год двадцатилетия Октября в Ленинградском и Московском хореографических училищах — в двух ведущих хореографических учебных центрах СССР — произошли немаловажные события.

Обе школы показали в выпускных спектаклях учениц, явившихся своеобразным подарком советской молодежи юбилейному Октябрю.

В июне 1937 года на сцене Ленинградского театра оперы и балета им. С. М. Кирова выступила в заглавной роли балета «Катерина» студентка выпускного курса Ленинградского хореографического училища Алла Шелест.

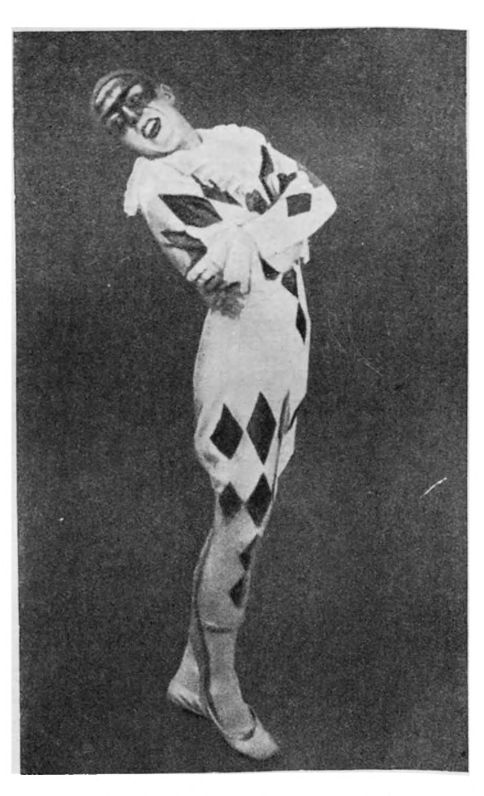
Глядя на сцене на А. Шелест, мы воочию видели достоинства новой школы — школы советского актера. Временами в ее танце мелькают движения настолько красивые и ярко выразительные, что, судя по ним, молодой танцовщице предстоит большое будущее. А. Шелест одинаково владеет средствами классического и характерного танца, причем это не является свойством ее артистической индивидуальности, а скорее результатом двустороннего метода образования, применяемого в Ленинградском хореографическом училище. Классическое адажио или вариация в такой же степени в силах А. Шелест, как и грузинский или испанский танец. Она не просто танцует, а стремится раскрыть в танце смысл, сюжет и образы. И это тоже не свойство артистической индивидуальности, как, например, у А. Ермолаева или Б. Шаврова, а результат усилий советской педагогики танца, советской системы хореографического образования.

На основе такого нового отношения к роли А. Шелест стремится и умеет трансформировать всю себя, перевоплощаться в данный сценический образ. Это опять-таки свойство нового, советского хореографического актера. Будучи студенткой ЛГХУ, А. Шелест играла в той же «Катерине» три разные эпизодические роли. В первом акте она была светской барышней на помещичьем балу 20-х годов XIX века, с увлечением предающейся флирту, в первой картине третьего акта она — крепостная тан-

цовщица, терроризованная и спаиваемая кутилами — гостями ее барина, а в последней картине балета она — деревенская девушка, одна из многочисленной дворни, испуганной, взволнованной и протестующей против жестокой расправы с крепостными. Играя эти три роли, А. Шелест проводила большую часть спектакля на сцене в толпе. Три роли играла она и три раза меняла и свой внешний облик, и характер движений, и манеру танца, и актерскую задачу.

А. Шелест очень молода — ей девятнадцать лет, но даже этой летучей проверки, которую она сдала на «отлично», достаточно, чтобы предсказать начинающей актрисе большое будущее, разумеется, при условии умелого руководства.

В том же июне того же 1937 года в Московском хореграфическом училище выступила в роли Марии в балете «Бахчисарайский фонтан» выпускная студентка-комсомолка, рождения 1919 года, Марианна Боголюбская. Казалось дерзким само решение руководства балетной школой выпустить неприметную восемнадцатилетнюю девушку в решающем акте хореграфической интерпретации пушкинской поэмы, требующей большой художественной и поэтической культуры от исполнителей. И тем не менее Боголюбская сдала экзамен хорошо. И тогда руководство балетом ГАБТ СССР совершило в свою очередь «дерзкий» поступок: 20 апреля 1938 года на сцене Большого театра девятнадцатилетняя Марианна Боголюбская исполнила роль черкешенки в премьере балета «Кавказский пленник». Сам по себе факт выступления М. Боголюбской в большой роли не был бы таким крупным событием, если бы черкешенка в ее исполнении не оказалась в центре интереса зрителя. Роль черкешенки принесла М. Боголюбской триумф. Трогательная чистота, наивность и непосредственность переживания, волнение и бесхитростная радость — были так выразительны в ее черкешенке, что спектаклю прощались его частичные неудачи.



Б. Шавров — Арлекин («Карнавал»)

На протяжении двух столетий классики хореграфии твердили, что «балетмейстер должен иметь за собой долголетний опыт танцовщика» (Новерр, «Письма о танце»). [1]

Советская молодежь опрокинула и это стародавнее утверждение. 15 июня

[1] «Классики хореграфии», изд. «Искусство» 1937, стр. 60.

1938 года в дни юбилейных торжеств Ленинградского хореграфического училища, праздновавшего свое двухсотлетие, был показан трехактный балет «Ночь перед рождеством» по Гоголю, поставленный дебютирующим в качестве балетмейстера студентом балетмейстерского отделения ЛГХУ В. Варковицким.

В. Варковицкому — двадцать три года. Балетмейстер — самый «старый» из всех участников спектакля, возраст которых колеблется от пятнадцати до восемнадцати лет. В спектакле многое спорно, ученически незрело и неудачно, но все, видавшие его,— а среди них были старейшие мастера советского театра, исполнители, балетмейстеры, режиссеры, — единодушно отметили наличие эпизодов исключительно оригинальных, отмеченных правильными режиссерскими исканиями, верных по идейной направленности. Присутствовавшие на спектакле в один голос говорили, о том, что произошло рождение нового балетмейстера, советского по методам и приемам художественного мышления.

* * *

В чем заключается секрет успехов нашей балетной молодежи, «досрочно» (с точки зрения классических правил развития) расцветающей и раскрывающей свои дарования?

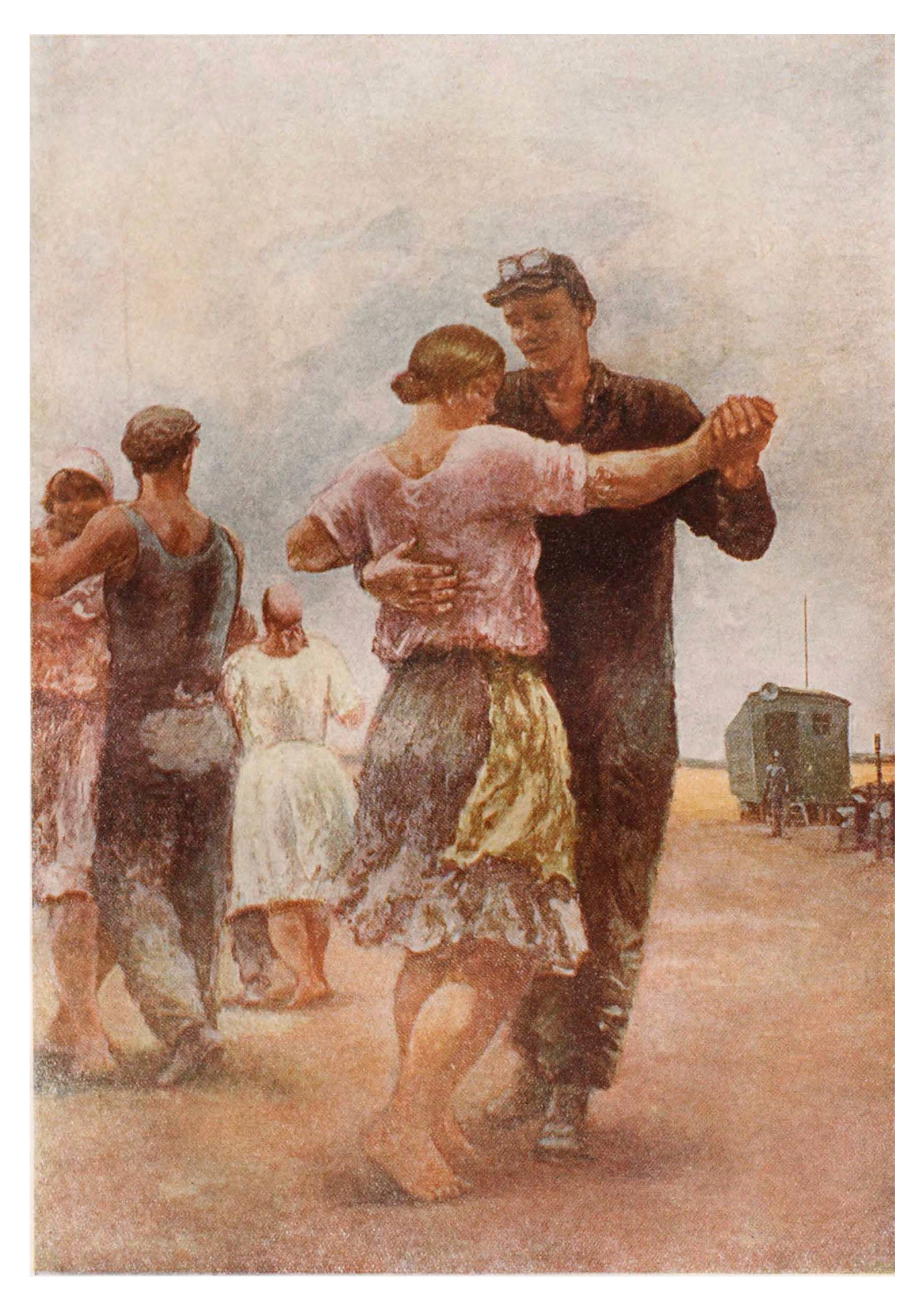
Секрет этот прост. За годы, прошедшие после Октября, выросла новая советская молодежь,—такая молодежь, какой еще никогда не было и не могло быть ранее. Новые поколения родились и воспитывались в исключительно благоприятных для молодежи условиях. Политика коммунистической партии в отношении молодежи, состоящая в вовлечении молодых сил в активное строительство жизни нашей страны, ленинские принципы воспитания молодежи дают блестящие плоды.

В речи на I Всероссийском съезде коммунистов-учащихся (17 апреля 1919 года) В. И. Ленин говорил, обращаясь к молодежи: «Сейчас мы закладываем только камни будущего общества, а строить придется вам, когда вы станете взрослыми». [1]

Этот момент настал. Подростки сделались взрослыми, фундамент нового общества заложен, счастливая молодежь Сталинской эпохи, глубоко верящая в свое счастливое будущее, ломает узкие горизонты ограниченного буржуазного мышления, опрокидывает нормы представления о возможном и невозможном и создает новую жизнь, новую культуру великой страны победившего социализма.

[1] В. И. Ленин, Собр. соч., изд. 3-е, т. XXIV, стр. 263.





МОЛОДОЙ ЦИРК

Н. КОЛИН



Молодой артист современного русского цирка, питомец Московской школы циркового искусства, акробат Колобашкин горячо влюблен в литературное творчество. Он не поэт еще, литературно-музыкальные строки и строфы — о, как нелегко они даются даже подлинным музыкантам, даже настоящим поэтам, счастливым фантазерам, превращающим в искусство все, к чему ни прикоснется их творческий гений. Но мысль, но чувство, силу любви к своему труду невозможно выразить в спокойно повествующих строках. Нужно, чтобы строки запели. Пусть, не обладая литературным опытом, но зато стремясь к нему, Колобашкин написал поэму: «Я — циркач».

Вот несколько строк из этой поэмы, поразившие нас правдивостью:

...И очень стоим мы с пилотами близко
По сходству условий работы,
Мы тоже питомцы отваги и риска,
И тоже — страны патриоты.
И жизнь наша тоже достойна пера...
Но где в нее вникнувший автор?
Прекрасна она позабытым вчера,
Чарует загадочным завтра...

«За что я люблю цирк? — спрашивает А. П. Ширай, эквилибрист под куполом цирка и кино-цирковой артист. — А за то, что — на мой взгляд — нет профессии интереснее нашей! — «Жизнь на колесах?» — спросите вы... Да, жизнь на колесах, но катятся эти колеса через изумительные места и мимо чудесных вещей и событий... И мы испытываем чувство гордости от сознания того, что являемся маленькими винтиками в этом грандиозном механизме построения нового мира, что несем в своем мастерстве элементы бодрости, воли, смелости и силы».

В этих строках горячая любовь к своему труду. Молодые цирковые артисты влюблены в свою профессию.

Да и не только молодые.

Подойдите к любому цирковому артисту, пусть старому, жизнь которого была цепью постоянных лишений, труд которого был неблагодарным, тяжелым, и спросите этого старого, часто раньше срока состарившегося человека, поменялся ли бы он с кем бы то ни было своей профессией?

Не стесняйтесь в выборе. Соблазняйте его чем хотите, все равно ничего не получится. Артист цирка, настоящий артист, никогда не пожелает расстаться со своей профессией. Говорят, что цирковой барьер заколдован, что тот, кто побывал на площадке циркового манежа, не в силах покинуть ее навсегда.

Да, это правда, и мы ярко чувствуем на себе влияние этой истины. С карандашом и блокнотом мы взошли на манеж, и нам больше не хочется с ним расставаться.

1

Цирк — самое демократическое, самое любимое в народе зрелище. Его родословная восходит к глубокой древности, к представлениям на площадях народного театра масок на Западе, забавных скоморохов-шутов и гимнастов — у нас в России. Собственно, история театра и начинается с истории цирка.

Следовательно, история цирка должна измеряться двумя цифрами с дробным знаком.

Первая — измеряет протяженность всеобщей истории цирка (театра, народного зрелища, балагана, гимнастического дивертисмента), а вторая — историю советского цирка.

Герои двадцатилетней истории нашего цирка — советского цирка, русского цирка — непременно молоды, даже тогда, если возраст их вышел за пределы молодежных лимитов.

Заслуженный артист республики Б. Эдер, один из самых замечательных мастеров советского циркового искусства, пишет о своей тридцатилетней работе на цирковом манеже:

«Возможность расти и совершенствоваться, возможность полно и всесторонне жить и работать я получил только после Великой Октябрьской революции, ибо в дореволюционное время все мои способности убивались частными предпринимателями и всем режимом эксплоататорских частновладельческих цирков. Вот почему я с гордостью считаю себя цирковым артистом революционной закалки».

Сравнительно лишь недавно наш цирк советизирован полностью. До революции русский цирк стилизовался под западный. Русские циркачи «украшались» ино-

странными псевдонимами. Еще в 1925 году на манежах советского цирка иностранцев было подавляющее большинство.

А теперь наш цирк — арена блестящего, виртуозного искусства — наш не только в переносном, а и в прямом смысле слова. Манеж завоеван советским цирковым искусством! И сейчас (в сезоне 1938 года) в первом Московском государственном цирке, когда в начале представления на манеж выходит вся труппа в праздничных ярких костюмах, ведущий, обращаясь к публике, говорит:



Братья Макеевы

Сегодня день актерской молодежи,
Сегодня праздник всех, кто юн и смел.
Скажите, кто еще задорней сможет
Весельем юным расцветить манеж?

На долю юного советского цирка выпало возрождение классического циркового искусства, долго засорявшегося пошлостью и дешевкой. Сила, ловкость, отвага, жизнерадостность — вот «материал», лежащий в основе нашего циркового искусства.

* * *

«На следующий день мы начали работать в программе, — шли первым номером. А днем репетировали и дежурили у дверей директора Лара в ожидании получки причитающихся денег. Лар не разрешал работникам цирка входить к нему, пока он сам не смилостивится и не вышлет спасительный полтинник, которому мы всегда были рады. Так ежедневно выклянчивали мы заработанные деньги — когда по полтиннику, когда по рублю, а когда по двугривенному... Кормились мы у бедного еврея, содержавшего погребок напротив цирка. Он варил нам картошку и разрезал одну селедку на десять частей — ему с этого дела нужно было еще самому кормиться с огромной семьей... Нищета ужасающая — всюду грязь, лохмотья, горе, тьма...

А после представления мы отправлялись спать в большом ковре, том самом ковре, который раскладывался на арене во время спектакля. Спали мы вместе с кучерами, билетерами и униформистами, закутавшись в ковер. Провели мы так много ночей, дрожа от холода и злобы, а горе наше довершали вши: они кишмя кишели в этом большом грязном ковре...

Из Бендер мы переехали в Тирасполь, и тут стало совсем невмоготу, тем более, что Лар начал задерживать и те жалкие полтинники, которые он через день-другой высылал нам. Тогда кольцевики Ренэ влезли на представлении на штамберт и подняли крик, что если Лар им не уплатит заработанных денег, то они не слезут со

штамберта, да еще бросится вниз головой на глазах у почтеннейшей публики. Скандал был огромный».

Ну что ж, мы не претендуем на исключительную оригинальность этого повествования, принадлежащего перу старого циркача С. И. Маслюкова, сыновья которого, замечательные акробаты, ныне выступают на советской цирковой арене и на эстраде и речь о которых пойдет впереди. Там, где произведение искусства — только товар, творцы этих произведений — только ремесленники. Не легко жилось в старой царской России «мастеровому люду», как не легко живется и теперь в капиталистических странах.

Почитайте рассказы старых циркачей, напечатанные в недавно вышедшем сборнике под редакцией Евг. Кузнецова,[1] посвященном двадцатилетию советского цирка. Это ведь так естественно — советские циркачи, рассказывая о себе, о своем труде, превратившемся для них из зазорного и тяжелого бремени, каким он считался раньше, в дело чести, в дело славы, в дело доблести и геройства, с горечью вспоминают такое тяжелое, такое непохожее на сегодняшний день прошлое.

В сопоставлении со старым рождается новое. Подойдите к молодому советскому циркачу. Кто типичен? Типичны Славские, Макеевы, Румянцев, Волгины... Впрочем, мы называем лишь первые приходящие нам на память фамилии. А можно было бы перечислять по алфавиту. Они интеллигентны, пытливы, вдумчивы. Они многое знают, но во много раз больше хотят еще знать.

А в книге Евг. Кузнецова, посвященной старому цирку («Цирк», стр. 354), рассказывается, что еще перед самой революцией большинство артистов и директоров цирков было неграмотно и малограмотно. «Служебное расписание, вывешиваемое за форгангом к сведению артистов и указывающее распорядок их выходов — авизо (aviso), как его называют профессионалы,—все еще иногда состояло не из букв, но из условных значков, своеобразных иероглифов: если прыжки через обручи обозначались здесь кружочком, то следовавшее за ним в программе жонглирование обозначалось несколькими разбросанными шариками».

Работа современного советского мастера глубока, вдумчива, поражает не только техникой и внешним блеском, а и глубиной задуманного образа, ибо работа над образом — результат долгих раздумий, серьезной работы, колоссального труда, подлинно культурного, познавшего и познающего секреты человеческой психологии артиста.

В этом отношении интересен рассказ популярнейшего из советских артистов — клоуна М. Н. Румянцева (Каран д'Аша), опубликованный в уже названном нами сборнике:

«Появились органические стремления к знанию, я стал посещать музеи, выставки, лекции по вопросам театра, не пропускал кино, читал книги об искусстве. В своей работе на арене я перестал базироваться на репризах и небольших, случайно придуманных комических деталях, я начал изыскивать средства смеха, исходя непосредственно из программы, тесно вклиниваясь в работу обслуживающего персонала, находясь там, где носят, убирают и устанавливают аппаратуру тех или иных номеров.

[1] «Советский цирк», изд. «Искусство», 1938 г.

Извлекать смех именно в этом окружении и в этой обстановке, жить тем, чем живет арена цирка в течение представления, черпать материал в том, что совершается кругом на арене, — вот какую цель я себе поставил, стремясь как можно глубже, крепче и органичнее «войти» в программу, по возможности связать ее в нечто цельное».

2

Акробат Конди (К. Зайцев) рассказывает, что в 1930 году он полюбил цирк и неожиданно для окружающих решил поступить в Московский техникум циркового искусства.

Огорченные родители достали со шкафа приложение к журналу «Нива» за 1911 год и прочли вслух устрашающую историю про «гуттаперчевого» мальчика, который упал и разбился в цирке. Но рассказ этот не испугал будущего акробата. Он заявил, что бедному мальчику не повезло: он родился во времена старой «Нивы», а следовало бы ему родиться во времена «Советского искусства».

Осенью 1926 года в Москве открылась единственная в мире и первая в истории Мастерская циркового искусства (МАЦИС).

Первый же набор учащихся показал, как велик интерес молодежи к цирку: на двадцать четыре вакансии было подано четыреста пятьдесят шесть заявлений. У Мастерской циркового искусства не было своего помещения. Занимались и репетировали в фойе и коридорах цирка.

В 1927 году МАЦИС превратилась в курсы циркового искусства с четырехгодичным курсом обучения и производственной практикой в передвижных цирках.

В 1929 году курсы превращены в техникум и поселились на 5-й Тверской-Ямской улице, в здании бывших расторгуевских конюшен.

В 1936 году техникум преобразован во Всесоюзную школу циркового искусства, существующую и поныне.

Педагогическую работу в школе ведут крупнейшие мастера цирка, театра и искусствоведы.

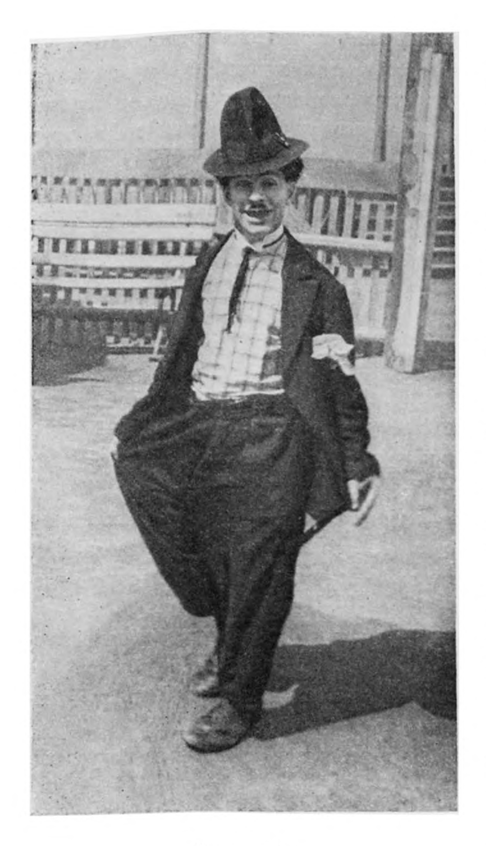
В 1937 году на шестьдесят мест было подано тысяча четыреста заявлений. В школе — трехгодичный срок обучения, сто четыре учащихся. Сильные, красивые, стройные и талантливые молодые люди тянутся в школу со всех концов Советского Союза.

В школе учатся русские, украинцы, белоруссы, узбеки, татары, башкиры, евреи, буряты, киргизы, коми, якуты, ненцы, корейцы, дунгане, уйгурцы.

В школе на первом курсе стремятся к синтетическому развитию студента — физическому и артистическому — и совершенствуют знания общеобразовательных предметов.

На втором курсе начинается специализация по жанрам (клоунада, музыкальная сатира, турник, верховая езда, хождение по проволоке, эквилибристика, жонглирование и т. д.).

На третьем курсе обучение, главным образом, индивидуальное. Начинается отделка самостоятельных номеров учащихся становящихся артистами. И в этом — самое главное, ибо цирковые номера исключительно индивидуальны. Жанры классифицируют их лишь грубо.



Каран д'Аш

В числе преподавателей — такие замечательные старые мастера цирка, как Ольтенс (турник), Пешков (акробатика, пляска), Романо (акробатика), Польди (велосипед), Адерфис (жонглирование) и др.

Мастерская, техникум и школа циркового искусства за годы своей работы выпустили на арену советского цирка более двухсот своих учеников.

Главным образом им и посвящается наш настоящий очерк.

Имена большинства из них теперь широко известны советскому цирковому зрителю: клоуны Бугров и Ротмистров, Каран д'Аш (Румянцев), Куренов и Байда; Славские (скетч на проволоке), Фаертаг и Вавилова (прыгуны в бочках), Барлаев и Рузанов (крафтакробаты), Хвощевский и Будницкий (эксцентрики), акробаты Конди-Зайцев, Колобашкин, Ветров и Афанасьев, группа Романдос, наездница Лебединская, прыгуны Инго, жонглеры Лихачевы, турнисты Гусевы, Галин и Деревцов (кордеволан) и много других. Как жаль, что мы не можем написать о каждом из них в отдельности!

Школа циркового искусства — не только первая в мире, но она навсегда войдет и в историю цирка, ибо опыт ее с первых же лет опроверг многовековую систему циркового ученичества как единственно возможную. До сих пор цирковое искусство передавалось от артиста к артисту.

Заслуженный артист республики Б. Э. Эдер, вспоминая годы своего ученичества, говорит:

«Учили побоями. Сложнейшие из трюков достигались побоями. Порой у учеников появлялась невероятная храбрость («кураж»), как результат полного безразличия к тому, что может случиться».

А вот что говорит старый цирковой артист С. И. Маслюков: «Группа Вяльшина в основном состояла из подростков, которых он брал в бедных семьях. Вяльшин делал из этих подростков все, что хотел. Подросших девочек он не раз пускал по путям разврата, наживая на этом барыши. Своих детей-артистов Вяльшин держал

в постоянном страхе, подвергая их порке. Всей своей молодежи он, разумеется, не платил ни копейки».

Были, наверное, и такие артисты, которые тепло, по-человечески, хорошо относились к своим ученикам. Но они были исключением, ибо система устрашения была основой рождения «куража» у маленьких.

Иначе быть не могло. Своих ли, чужих ли детей—били, чтобы породить в них силу отчаяния.

А в наши дни силу и мастерство рождает эмоциональный подъем и глубокая уверенность в себе артиста. Ибо в наши дни спорт (в частности гимнастический) стал подлинно народным, а не профессиональным, как некогда. Посмотрите, как физически сильна, натренирована и красива молодежь на наших заводах. В школу молодежь приходит с готовым «куражем», происходящим от ощущения собственной силы.

«Слово «кураж», — пишет Б. Э. Эдер, — включает в себя и волю, и смелость, и сознательную, виртуозно разработанную дисциплину собственного тела; применительно к воздушным номерам это, можно сказать, основной показатель качества работы».

Да, но и это не все еще. Слово это (courage — храбрость, мужество, смелость, отвага) непереводимо с циркового языка даже на французский, которому оно принадлежит по праву рождения. Цирковой «кураж» — это беззаветная смелость человека, уверенного в себе чувством и мыслями.

На шестнадцатый день работы Эдер вошел ко львам в клетку. Помимо сознательной уверенности в правильности своих поступков, им руководил «кураж».

Ученик техникума циркового искусства, бывший беспризорник, ныне замечательный акробат Д. Ручник рассказывает:

«Свое выступление я заканчиваю эффектным полетом под куполом цирка, держась мускулами спины за металлическую пластинку, прикрепленную к тросу. Когда-то этот трюк делал иностранный артист Гакен, уверявший, что никто, кроме него, не сможет повторить этот полет... Сегодня каждый может убедиться в том, что для советского артиста не существует недостижимых трюков».

«Кураж», рожденный силой не внешней, а идущей изнутри, силой не только физической, но и моральной, страстным желанием в соревновании победить —



Каран д'Аш

победить непременно, как побеждают советские люди всюду — на международных конкурсах скрипачей, пианистов, шахматистов, спортсменов, как побеждают советские люди в масштабах мировом и историческом...

Окончившие школу циркового мастерства десять прыгунов Нико прыгают с доски на плечи партнера, стоящего на перше, которым балансирует унтерман на лбу. Этому номеру не существует равных.

В обстановке горячей дружбы учащихся между собой коллективно создавались эмоционально яркие индивидуальные номера.

И не случайно цирк в особенности популярен среди советских спортсменов. Д. И. Зементов (турнист на батуте в группе «3 Торне») — тульский токарь — полюбил сначала спорт, а потом цирк. Группа акробатов Романдос пришла в школу циркового искусства от спорта. Группа акробатов Белякова состоит из молодых калининских гимнастов. Редко кто из цирковых артистов, в особенности акробаты, жонглеры, гимнасты, не начинали с пламенной любви к спорту.

Бывало и так: шли в школу, втайне и не собираясь стать циркачами. Просто хотелось стать такими же, как артисты, красивыми, сильными, смелыми. Но мы уже говорили о том, как трудно, порой невозможно, вырваться за пределы барьера, отделяющего манеж от публики.

Как забавный курьез вспоминают молодые артисты то время, когда, по аналогии со старым, на школу циркового искусства смотрели как на сборище неспособных к труду людей.

В будущем в музее цирка когда-нибудь выставят письма:

«Имею талант на циркового работника, делаю номера разбивание кирпичей облоп разгрызание 6 дюймового гвоздя на две на три части. Прошу не отказать моей прозьбы принять учитца на цыркача».

Или:

«Примите маво сына учитца хочу определить его на цырк потому как никакой пользы от его подомашности не имею на ум он глупенький от рождения ростом аршин два вершка лет ему отроду 18 голова у него еще очень большая содержать его нечем и некуда пристроить а вам он может пригодится».

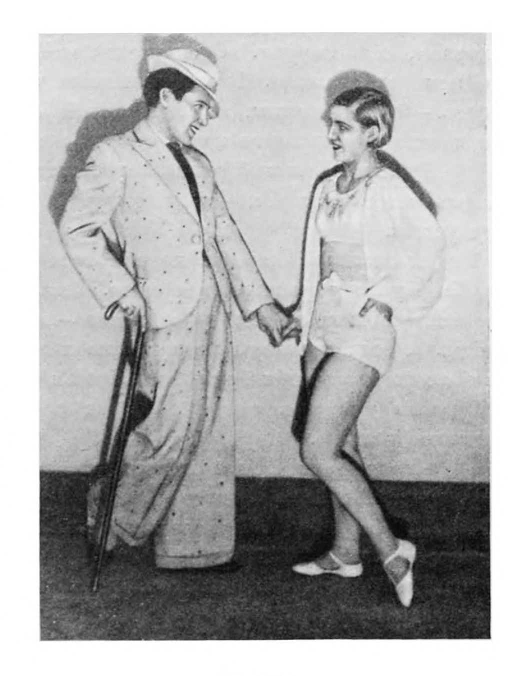
3

Но не думайте, что нашим молодым советским циркачам все легко доставалось: пришли в школу, на колени к любящей матери, и поглощали знания с ложечки, как сладкую кашицу.

Перед нами рукопись книги, которую вместо длинного рассказа о себе и о школе вручил нам один из самых талантливых молодых циркачей, создатель замечательного скетча на проволоке, комсомолец, ленинградский артист Рудольф Славский.

Он вспоминает о годах учебы, знакомит нас с ближайшими из своих товарищей, но и немало строк он уделяет рассказу о том, как в первые годы существования школы студентам приходилось ночевать в фургонах во дворе школы, о том, как фабрика-кухня на Ленинградском шоссе подкармливала циркачей в годы студенческой жизни.

«Походы в театр, — пишет Р. Славский, — для меня лично иногда кончались плачевно. Лютая январская стужа заставляла меня надевать два демисезонных пальто, одно на другое. По окончании спектакля гардеробщики задерживали меня, сомневаясь в подозрительной расточительности не менее подозрительного юноши, в двух пальто сразу. Приходилось ждать, пока зрители не разберут с вешалок всей одежды».



Славские

Но, правда, вспоминают это молодые артисты, смеясь, чтобы показать, какой громадный скачок сделало благосостояние студентов в наши дни. Теперь у школы — три общежития, много стипендий, столовых. Скоро у школы будет новое большое помещение.

О Славских мы с удовольствием стали бы писать целую книгу. Мы познакомились в Ленинграде, в саду Отдыха, недавно — в июне 1938 года — и относимся к ним с дружбой и горячей симпатией.

Прежде всего самое главное: что делают Славские на манеже или эстраде?

...Он, обаятельный внешне, забавный в своем светлом с крапинками костюме, немного застенчивый, ждет ее на свидании. Она, легкая и гибкая, очаровательная и обаятельная, выходит на сцену, ведет с ним бессловесный кокетливый разговор. В несложном вступлении к номеру Славские раскрываются как яркие, очень темпераментные артисты. Не забывайте, что они играют без слов, а собственно цирковая часть номера еще не началась.

Они ритмичны и инстинктивно музыкальны. Интуитивная музыкальность присуща вообще циркачам. Посмотрите, как идут по манежу гимнасты, даже тогда, когда не звучат инструменты. Они идут в ритме четкой и легкой мелодии. А Славские под музыку в простейших движениях достигают балетной выразительности.

Она прыжком, легким, как дуновение ветра, вскакивает на слабо натянутую проволоку и идет, просто, легко, как по улице. И шутит, и смеется без слов, разговаривая с партнером. Она настаивает, чтобы и он прошелся по проволоке. Он боится, но уступая ее нежным и сердитым приставаниям, становится на качелеобразную, слабо натянутую проволоку и идет. Он качается, боится упасть, проволока раскачивается, как качели. Он умоляет подругу о снисхождении и вместе с тем делает потрясающие по сложности повороты и движения по еле заметной поверхности проволоки. И он и она совершают на слабо натянутой проволоке такие сложные акробатические номера, что дух захватывает от удивления и восторга. По классу мастерства Славские

могли бы конкурировать с лучшими образцами мирового цирка. Они танцуют, играют, жонглируют. Сценически их номер задуман гораздо сложнее, чем мы о нем рассказывали. Но мы торопимся рассказать о Славском то, что главнее главного, — о нем самом, о сокровенной сущности создателя феноменально смелого и красивого циркового номера.

Рудольф Славский родился в Сталинграде в 1912 году. Следовательно, ему двадцать шесть лет. Он — комсомолец. В 1933 году он окончил Техникум циркового искусства.

Александра Славская на два года моложе своего партнера. Она тоже училась в Техникуме циркового искусства. Славские — муж и жена. Совместная работа на манеже роднит людей: супружество — наиболее частая форма связи между партнерами. А если партнеры не мужчина и женщина, а мужчины или женщины, то они любят называть себя братьями: «братья такие-то», или сестрами: «сестры такие-то». А потом они и в самом деле так роднятся друг с другом, как не породнило бы никакое родство.

От природы Славский экспансивен и жизнерадостен. Он с детства любил бродяжить. Такие дети в юности огорчают родителей.

В 1929 году он увлекался «Синей блузой». Работая на швейной фабрике, он был активным участником лучшего в Сталинграде синеблузного коллектива. Кроме того, Славский любил рисовать. Он любил танцовать. Он любил акробатику. Пытался сочинять стихи.

Одним словом, это, повидимому, был очень веселый и жизнерадостный человек. Таким он остался, и таков он на сцене. Жизнерадостность — содержание его номера. Все остальное — лишь форма, как ни значительно это все остальное. В 1930 году коллектив швейной фабрики послал Славского в Москву, в Техникум циркового искусства.

Шура Славская — комсомолка, дочь партийца, погибшего на фронте в годы гражданской войны, воспитанница детского дома, бывшая работница, замечательная физкультурница. В Техникум циркового мастерства Славскую приняли как одареннейшую акробатку. Александра Славская дебютировала и в кино, подменяя Орлову в фильме «Цирк» режиссера В. Александрова.

В школе Славский, повидимому, был очень активен. Нам кажется это и потому, что перед нами объемистая рукопись — летопись школы, написанная Славским и свидетельствующая об огромном его внимании ко всему тому, что делалось в школе. Он любит писать и пишет не плохо.

Славский — создатель номера высокого циркового класса. Но он не удовлетворен настоящим. Такие люди никогда не бывают удовлетворены собой полностью. Самонеудовлетворенность — фундамент их творчества. Славский хочет еще учиться. В рукописи он сообщает, что вернется в школу циркового искусства, как только там будет создано режиссерское отделение.

Он говорит и пишет (вернее, записывает для себя, ибо нигде не печатает): «Меня глубоко волнует вопрос — каким будет цирк ближайшего будущего? Этот вопрос я неустанно задаю всем, от кого, на мой взгляд, могу получить ответ. В том, что нынешний цирк должен пережить ряд каких-то реформ, у меня нет сомнений...

...В настоящее время многие циркачи увлекаются сюжетными номерами, но большинство виденных нами сюжетных номеров, к сожалению, не оправдывают своего названия. Прежде всего в них нет сюжета, а у исполнителей — недостаточное актерское мастерство...

Я и мой друг артист Конди работаем в области эксцентрических сценок... Нашей ближайшей задачей является «озвучание» этих сценок. Очень обидно, что, получив в техникуме театральное образование, мы пока еще вынуждены изъясняться мимически. Но мы преодолеем все трудности, ибо «что трудно, то и интересно...»

Он говорит: «Нужна яркая, острая мысль, композиция циркового спектакля, техника феерических представлений... Мелкие жесты, камерные интонации, тихие слова недоступны цирковому зрелищу. Нужно добиваться специфического литературного оснащения циркового спектакля... Против плохой театрализации... За феерическое зрелищное искусство. Красочность. Массовость».

Зачем мы так подробно цитируем Славского? Мы часами с ним разговаривали, причем наши беседы с ним не были мирными. Славский изрекает далеко не одни только истины. Этого горячего, увлекающегося человека надо непременно иногда останавливать.

Но тут-то мы и подходим к самому главному — Славский характерен упорной работой над собой, неустанным движением мысли, горячей любовью не только к своей работе, но и ко всему своему (цирковому) искусству. Славский типичен для молодого поколения блестящего советского цирка.

4

На рассказ о Славском у нас ушло сравнительно много строк. Поэтому о других мы будем рассказывать меньше, ибо Славский — снова повторяем — типичен для молодого советского цирка. Черты, присущие Славскому, присущи и многим другим.

Прежде всего братьям Макеевым, в особенности младшему.

Может быть, следовало отнести Макеева к группе артистов, воспитанных физкультурой, о которой речь пойдет впереди. Мы горячо любим спорт и гордимся такими агитаторами спорта, какими являются братья Макеевы, как только они появляются на манеже или на эстрадной площадке.

Цирк — яркая, графически точная, парадная в н е ш н о с т ь человеческих поступков. Слепым везде плохо, но в цирке едва ли не хуже, чем где бы то ни было, ибо видеть в цирке гораздо важнее, чем слышать.

На первый взгляд, цирку чужды психологические глубины, но во внешности — такая глубина! Яркая, одухотворенная внешность раскрывает тайны, скрытые в глубине.

Поэтому циркачи и любят так внешность — яркие детали костюма, простые эффекты, громкозвучные имена.

Но тем-то Макеевы и отличны, тем-то они и типичны для молодого советского цирка, что внешность своего искусства они заставляют служить сложному его содержанию.

Прежде всего — простота. Они не виноваты в том, что в I Госцирке зимой 1937 года их номеру придали безвкусное вступление в стиле танца «гёрлс» из



Семья Маслюковых

упраздненного Мюзик-холла. Это — от сусальной позолоты вчерашнего цирка. Сами они выходят в ярком цирковом наряде с гитарой и саксофоном. Потом гаснет свет. Они мгновенно переодеваются в красивые простые костюмы, вернее — снимают с себя яркие цирковые. Снова свет, и начинается спокойный мимический разговор братьев друг с другом.

Они немного танцуют, показывают друг другу забавные фокусы, тут же разоблачая их сущность; берут друг друга за руки и демонстрируют искусство акробатики, тонкой, сложной и графически четкой.

Макеевы сами молоды. В школе циркового искусства они не учились, а пришли в цирк как выдающиеся физкультурники, пройдя стадию любительских выступлений. Однако, Макеевы искусством синтетического циркового мастерства успели оказать очень большое влияние на воспитание молодых советских артистов. В упомянутых нами школьных дневниках Славского читаем:

«Совершенно потрясающий успех имели у нас впервые выступившие в Госцирке братья Макеевы. Началось массовое паломничество в цирк. Долго их фамилии не сходили с уст студентов техникума. Их стиль, трюки, манеры стали предметом тщательной копировки и подражания. Их музыка насвистывалась, наигрывалась и напевалась во всех углах районного цирка. Под обаянием успеха братьев, техникумовские акробаты Мамин и Донин смастерили к своему выпуску номер «а ля Макеевы».

Молодым артистам не пристала роль мэтров. И, однако, у Макеевых уже учились и учатся. Почему? Да потому, что они типичны тем, чем типичны и Славские: высокой интеллигентностью, подлинной артистичностью, музыкальностью, глубокой продуманностью номеров. Они много читают. Их любимая книга — Станиславского «Моя жизнь в искусстве». Они многому научились у Станиславского, прежде всего — замечательной сценической простоте, глубокому осознанию образа.

А в сочетании с музыкальностью, с физической одаренностью, со спортивной натренированностью, — трудно ли сделать номер, полный красоты и обаяния?

Их любят на эстраде и в цирке. Теперь они работают над номером, который бы органически сливался с целым цирковым спектаклем, в духе comedia dell'arte. Это значит, что их размышления о цирковом искусстве вышли за пределы ими испол-

няемого номера. Их интересует построение всего спектакля. Спектакля, подчеркиваем мы. Обычная цирковая программа еще не стала спектаклем. О композиции циркового дивертисмента в целом думают еще очень мало, хотя и заговорили об этом в прессе.

Макеевы идут в первой шеренге молодых советских артистов. Будущее Макеевых — цирковая режиссура, — так далеко и широко идут их творческие интересы.

5

«Только безнадежные упадочники могут относиться с христианским пренебрежением к телу. Мы — материалисты — знаем, что оно священно и прекрасно само по себе и неразрывно связано с духовной жизнью», писал А. В. Луначарский, любивший и понимавший цирк с замечательной глубиной.

Культ совершенного человеческого тела лежит в основе великого прошлого цирка. Разве не античное искусство оживало в прямом смысле слова в культе живого человеческого тела? Впрочем, вы скажете, что наша мысль стоит вверх ногами: что культ живого человеческого тела получал совершенное выражение в пластическом античном искусстве, а не наоборот.

Да, это так, совершенное человеческое тело получало свое воплощение в условно-статических произведениях древних ваятелей, и благодаря им, современное искусство живого человеческого тела имеет всегда перед собой непревзойденные образцы для подражания.

И мы являемся счастливыми свидетелями возрождения культа совершенного человеческого тела, сильного, стройного, ловкого и р а з у м н о г о, ибо внешность человеческого тела обладает своеобразной интеллектуальностью, утрачиваемой столетиями, но не утраченной до сих пор.

В нашей стране спорт становится подлинно народным, подлинно всеобщим искусством. И на арену советского цирка попадают лучшие его образцы.

Мы видели группу Романдос (Арнаутов, Зверев, Гребенщиков, Ушаков, Павлыго), в 1936 году окончившую школу циркового искусства, назвавшуюся именем своего учителя, преподавателя школы акробата Романо. Самому старшему в этой группе — двадцать семь лет, самому младшему — шестнадцать. Их номер описать, может быть, немногим легче, чем сделать. Они, акробаты в воздухе, перебрасывают друг друга с рук на руки с изумительной, потрясающей ловкостью, мгновенно строя в воздухе сложнейшие пирамиды. Они познакомились друг с другом в школе циркового искусства, раньше все занимались спортом, Павлыго — в школе, Зверев — на заводе «Шарикоподшипник», где работал в качестве слесаря. Трое из них — комсомольцы.

Цирковая аудитория покоряется ритму их творчества, их зрители — их друзья, их любят, ими гордятся, потому что они олицетворяют собой феноменальную силу и красоту молодого советского поколения. Они покоряют зрителя.

А акробатам с подкидными досками группы Б. Н. Белякова (Титоренко, Твеланов, Девяткин, Кулаков, Назаров, Шаламов Н., Белякова, Шаламов Л.) хочется подражать. Кажется, что нехватает только вот этого самого «куражу», а то бы все дело в шляпе,—чудесные полеты в воздухе, даже с двойным сальто на плечи третьего,

под которым на плечах друг у друга стоят еще два человека, будут сделаны, ибо доска сама швырнет вас, а вам надо только не растеряться.

А познакомишься с биографией этой группы, и станет просто досадно, что не решаешься попробовать свои силы в двойном сальто высоко-высоко над манежем.

Ведь они — физкультурники, простые советские физкультурники из Калинина, собранные Беляковым. Даже не рекордсмены.

И вот в этом-то и заключается огромная агитационная сила номера. Так много, как делает для пропаганды спорта замечательный советский цирк, делают очень немногие.

А Сергей Кулаков, один из участников группы, пишет книгу о цирке, и в книге этой он никого не станет убеждать в том, что его искусство доступно лишь избранным, а, наоборот, докажет, что его земечательное мастерство может стать мастерством каждого здорового, горячо полюбившего спорт человека.

6

Опять тема, требующая многих листов бумаги: Маслюковы. Прыгуны, лучшие в Советском Союзе. Музыкальное антре — эстрадное и цирковое. Пластическая эксцентрика (движения легкие и мягкие, как в кино на кадрах, снятых учащенной съемкой). Клоунада, тонкая и темпераментная. Акробатические танцы.

Ох, как трудно описывать такие номера! Слово, даже самое нужное, обедняет содержание номера, схематизирует его невольно для автора. Трудно передать словами музыкальность этого номера, заключающегося не во внешнем музыкальном оформлении, а во внутреннем его содержании. А в музыкальной осмысленности замечательной гармонии движений трех сильных, красивых молодых людей и заключается внутренняя, восхищающая красота этого номера.

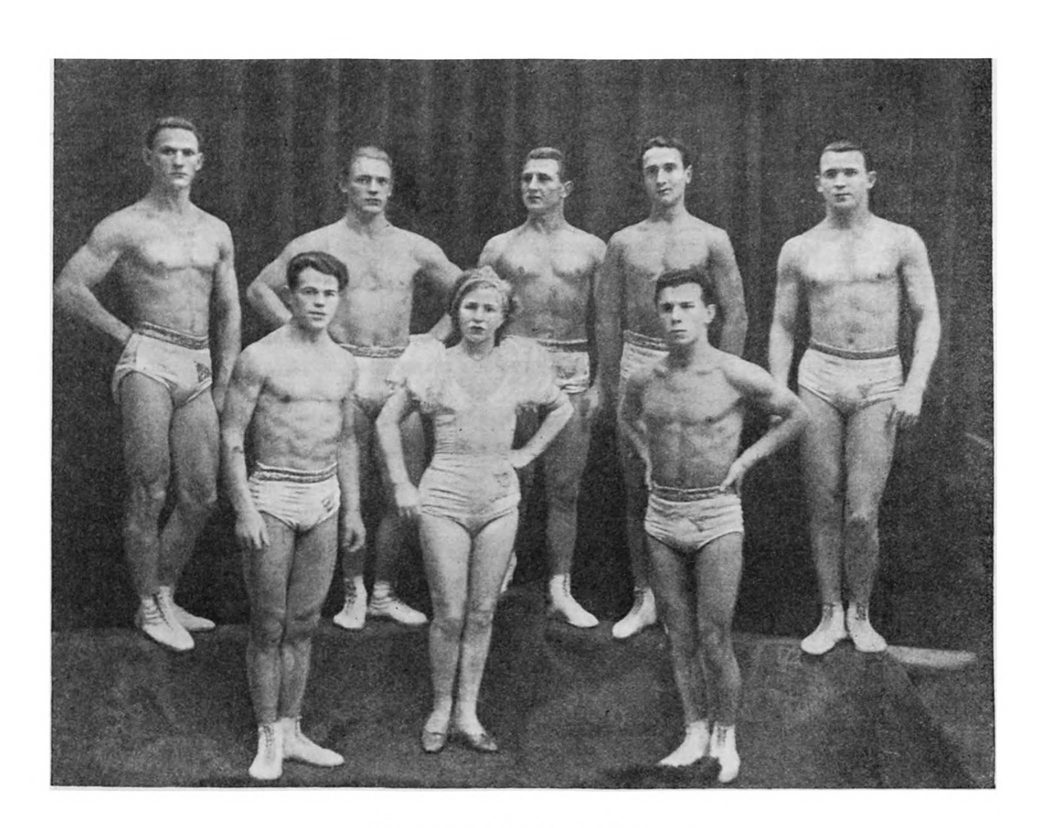
Маслюковы родом из старой цирковой династии. Маслюков-отец, музыкальный клоун и акробат, был единственным учителем троих сыновей — Дмитрия, Леонида и Александра. Он учил их читать, писать, считать, играть на концертино, учил акробатике, манере цирковых представлений.

Вы скажете — этого мало? Нет, не мало, хотя еще и недостаточно. Почитайте воспоминания старого клоуна, напечатанные в книге «Советский цирк», посвященной двадцатилетию советского цирка. Жизнь, такая сложная, многому его научила. И всему хорошему, что знал старик, он научил сыновей. Ну, а остальное они еще успеют узнать—не сегодня, так завтра.

Старшему, Александру, было семь лет, когда в первый раз он выступил в Керчи, на цирковом манеже. Его партнером был шестилетний брат Леонид. Они дебютировали легким акробатическим номером. Это было в 1919 году.

Теперь Александру двадцать шесть лет, а Леониду — двадцать пять. Младшему — Дмитрию — двадцать два года. В 1927 году он уже умел делать заднее и переднее сальтомортале, прыгать с трамплина через препятствия и на батуте.

Все три брата—комсомольцы. Это очень дружная цирковая семья. Отец скромно называет себя их ассистентом, а они отца — режиссером, и последнее больше соответствует истине.



Группа под руководством Белякова

Валентина Волгина—дочь цирковых артистов, воспитанница цирковой семьи. Она с партнером, бывшим спортсменом, синеблузником, шпрехшталмейстером, акробатом, прошедшим, несмотря на молодость (родился в 1911 году), сложный путь практической цирковой учебы, — взбирается по канату под купол цирка и, прикрепляясь к торпедообразному предмету, берет в рот зубник и держит зубами партнера. А потом она с партнером меняется. «Торпеда» приходит во вращательное состояние, и партнеры вращаются. Невозможно описать этот номер. Дух захватывает от восторга. Страшно и радостно. Ведь даже в момент опасности наши артисты улыбаются, словно уговаривая зрителя не беспокоиться за их судьбу. В особенности типичен в этом отношении Эдер.

...Как народно спортивное цирковое искусство и каких вершин виртуозности оно достигает! Поедем по всей великой советской земле. Заглянем в деревни, аулы, кишлаки. Артисты многонационального народного советского цирка еще не все стали артистами. Многие из них работают на фабриках, заводах, в колхозах и лишь по вечерам или на заре утром упражняются, демонстрируя ловкость, силу, отвагу своим близким товарищам или просто так, для самих себя, инстинктивно развивая

силу, как это делает весь народ, знающий, что сила ему нужна, чтобы в случае надобности легко защитить свою родину.

Цовкра. Это название аула и колхоза в Дагестане, откуда приехал к нам квартет замечательнейших, замечательнейших (хочется без конца повторять это слово) канатоходцев, впервые выступавших в Махач-Кала на празднике пятнадцатилетия автономии Дагестана.

На слабо натянутом канате Цовкра танцуют лезгинку, и увлеченные зрители хлопают в такт им ладонями. Цовкра перескакивают друг через друга, стоят на плечах и на голове друг у друга, играют, смеются, танцуют.

А в заключение, когда публика в бурном восторге, они выбегают на манеж в виртуозном гимнастическом танце. Это—апофеоз ловкости, силы, искусства и радости. Это наш молодой советский цирк, о котором не легко рассказать словами, о котором пусть наши музыканты напишут симфонии.

7

Мы ходили по манежам советского цирка, знакомились и дружили с артистами, чтобы узнать сокровенное и рассказать вам в этой статье. Но многое ли мы узнали? Нет, больше почувствовали. Потому что умом не познаешь, например, секретов бесконечно сложных движений предметов в руках у жонглера.

Н. Барзилович, 2 Мансфельди (Б. Антонов и Н. Чипаев), Спевак, Е. В. и В. А. Гурьевы. Наряду с виртуозным владением предметами, они все — советские жонглеры — характерны стремлением найти внешность, разнообразить рисунок движений, усложнить композицию, т. е. не голая техника, а сложное содержание номера.

Барзилович. Родился в 1914 году. Сын учителя. Сначала учился в Химическом техникуме. В 1929 году полюбил цирк, в особенности искусство жонглеров. Поступил на существовавшее тогда параллельно с Московской мастерской циркового искусства цирковое отделение Ленинградского техникума сценических искусств. В техникуме не столько учился, сколько думал о будущем номере. Раньше срока стал выступать. Неудача: сорвался с проволоки, на которой жонглировал. Стал учиться. Научился.

Предметы в его руках, на ногах, на голове, на носу, на шее теряют привычную манеру движения, кажутся живыми, послушными. Он сам очень гибок, догоняет мяч в воздухе, посылает мяч в публику, ловит на кончике зажатой в зубах палочки, весело смеется, играет легко и грациозно. Девять минут на манеже — он ни секунды не стоит на одном месте, ни секунды не остается без дела. Зритель не устает следить за ним.

Сам Барзилович о своей работе говорит так: «Я против дробной композиции номера, поминутно прерываемого «комплиментами» к публике. («Комплимент» — цирковая манера просить аплодисментов у публики: грациозное движение ручкой, улыбка, иногда французское «voilà».—*Н. К.*) Я — за скромность, за единую композицию номера — маленького спектакля, в центре которого — образ, додуманный до конца».

Барзилович ежедневно, по нескольку часов в день, тренируется, прибавляя к номеру новые и новые комбинации. Сейчас он задумал сюжетное выступление

«Футболист на тренировке». Работая, он тренируется с мастерами футбольного спорта.

Это будет, повидимому, очень красивое зрелище.

Но из жонглеров Барзилович далеко не единственный. У нас есть Спевак. У нас есть 2 Мансфельди. У нас есть дуэт Гурьевых. И много других есть у нас мастеров этого точного зрелища. Мы называем лишь имена самых молодых из них, впечатление от работы которых в нас особенно свежее.

Мансфельди до эстрады были спортсменами. Они бросают одновременно девять предметов — мячей, колец и баллонов. Впечатление—что предметы, отрываясь от рук, приобретают самостоятельность.

Мансфельди — комсомольцы. Они окончили Техникум циркового искусства.

8

Время идет, строчки бегут, а тема наша к концу не приходит. Мы искусственно сокращаем поэтому наш рассказ, прячем в ящик блокнот с неиспользованными записями впечатлений и тщательно запираем ящик. Мы проходим мимо темы о замечательных велосипедистах-эксцентриках Польди, один из которых в финале номера едет на велосипеде с одним колесом, держа партнера стоящим у него на голове вверх ногами. Мы не рассказываем о прыгунах И. Вавиловой и В. Фаертаге, о наезднице Лебединской, о жонглерах Е. В. и В. А. Гурьевых, чей номер виртуозен и театрален, о воздушных акробатах Мироновых, о прыгунах Океанос, о многих и многих других — иначе работу нашу пришлось бы удвоить, утроить. Размеры сборника нам не позволяют этого, тем более, что за нами еще тема о клоунах...

Славский рассказывает, что однажды на заседании Художественного совета Техникума циркового искусства возник долгий спор о том, какой должна быть клоунада. «Одни говорили, что клоунада должна быть актуальной, другие—что она должна быть отвлеченной, высмеивающей общечеловеческие пороки, третьи — что клоунада должна быть только политической... Тогда встал толстый Костя Алексеев и заявил:

— А по-моему, она должна быть смешной!

Теперь такое заявление не в силах никого удивить. Клоунада должна быть смешной, заражающей зрителя весельем и бодростью. А для этого она должна быть непременно глубоко продуманной. Бывшие ученики Школы циркового искусства, ныне отличные советские клоуны, А. Бугров и С. Ротмистров говорят о перспективах своей работы:

«Каковы наши перспективы? Нам хочется на манеже достичь хотя бы сотой доли того, что делает в кино Чарли Чаплин. Соединить комическое с печальным, иногда драматический сюжет с комедийным. Облекать в смешную форму серьезные мысли. Средствами клоунады, буффонады и шуток вскрывать и высмеивать общечеловеческие пороки...

Нам хочется, чтобы публика, только что хохотавшая, вдруг затихла, подумав: «А ведь это всерьез», чтобы дома, вспомнив наше антре, зритель сообразил: «А ведь и у меня есть эта дурная черта».

В этих словах — стремление к осмысленному юмору, к сатирическому смеху. Сатира же не скорбит, не грустит и не улыбается ласково. Сатира негодует, бичует, сатира яростна и жестока.

Но клоунада далека от того, чтобы себя ограничить этим жанром, тем более советская клоунада, задача которой — веселить — так почетна.

И ученик Школы циркового искусства М. Румянцев (Каран д'Аш) — представитель юмористического клоунадного жанра. Он знает, что клоунада должна быть раньше всего смешной, и в свободные часы пытливо вглядывается в глаза зрителю с тем, чтобы угадать его «слабые стороны», угадать, что в силах его рассмешить, позабавить. И он знает секреты, ибо стоит появиться Каран д'Ашу на манеже, как зритель смеется, аплодирует и называет Каран д'Аша по имени.

Популярность Румянцева огромна. В последнее время о нем много не только говорят, но и пишут. Юмор его несложен, порой примитивен. Тонким голосом он кричит униформисту, сбросившему его морковку со стола на землю: «Эй ты, кукарача!» — и зритель смеется. Он выезжает на ослике, прячет в чемодан собаченку, пародирует исполняемые номера, и зритель смеется, смеется, смеется.

В чем же секрет заразительности смеха Румянцева? Во-первых, в самой атмосфере цирка. В наполненной радостью, бодростью, верой в собственные силы атмосфере молодого советского цирка хочется непременно смеяться, шутить, веселиться. Послушайте разговоры зрителей в антрактах, в фойе, в буфете, у вешалки. Они неизменно шутливы, словно незаметно для самих себя подчиняются ритму цирковых представлений. Видя клоуна, зритель авансом смеется, а если это Каран д'Аш, то и хлопает ему в ладоши.

Румянцев — вдумчивый цирковой художник. Несмотря на молодость, он прошел сложную школу, жизненную и профессиональную. Он — сын рабочего завода «Электросила». Окончил школу циркового искусства. Играет на нескольких инструментах, рисует, занимается акробатикой. Ему ничего не стоит сделать стойку, кульбит или сальтомортале, да еще к тому же смешно, так что зритель долго и заразительно смеется. Его падениям позавидовал бы профессиональный гимнаст.

В манере работы Румянцева характерны жест и движение, а не слово. Он часто снимается и изучает свое изображение на фотографии. Лет пять он работал над обликом Чаплина. Месяцами изучал каждую складку на брюках, потом переходил на галстуки, рукава, парик. «Публика относилась ко мне приветливо, — рассказывает Румянцев о первом периоде своей работы. — Меня интересовало — почему? В дальнейшем я понял, что движения мои были комичны, что несознательно для самого себя я уже достигал юмора посредством движений».

«Сделав» Чаплина, он постепенно стал уходить от трагического в своей основе образа Чаплина. Он сменил котелок на мягкую шляпу, надел почти обыкновенный, лишь мешковато сидящий костюм. Летом он одевается, как счетовод на даче. Взял гибкую тросточку в руки, и получился лирический простак. Он говорит, что он больше «не Чаплин», и это правда, ибо Чаплин трагичен, как и трагичен всегда образ Августа — клоуна на Западе. Но усики Чаплина Румянцев сбрить не решается. Нет, все-таки это Чаплин, но чудесно помолодевший и повеселевший Чаплин, Чаплин наш, советский, в глазах которого не тоска, а неизменный смех, всегда заражающий зрителя!

В цирк пришли талантливые, высококультурные люди — режиссеры, литераторы, музыканты. В цирке выросла и растет замечательная группа талантливых, интеллигентных и технически виртуозных художников.

На Западе цирк вырождается, превращается в варьете. И только у нас с общим ростом советской художественной культуры цирк как живое, героическое зрелище, музыкальнейшее из искусств, развиваясь, возрождает лучшие черты классического циркового искусства и рождает новые качества, в основе которых храбрость, сила, выносливость, тончайшая артистичность.

Поэтому в заключение нашей работы, нам хочется повторить и запомнить слова горячо любившего цирковое искусство А. В. Луначарского:

«Оставим за цирком его великие задачи: демонстрировать силу, ловкость, отвагу, возбуждать смех и восхищение блестящим, ярким и преувеличенным зрелищем».





В. Мухина. Скульптура на советском павильоне Парижской выставки

ИСКУССТВО МОЛОДЫХ ХУДОЖНИКОВ И СКУЛЬПТОРОВ

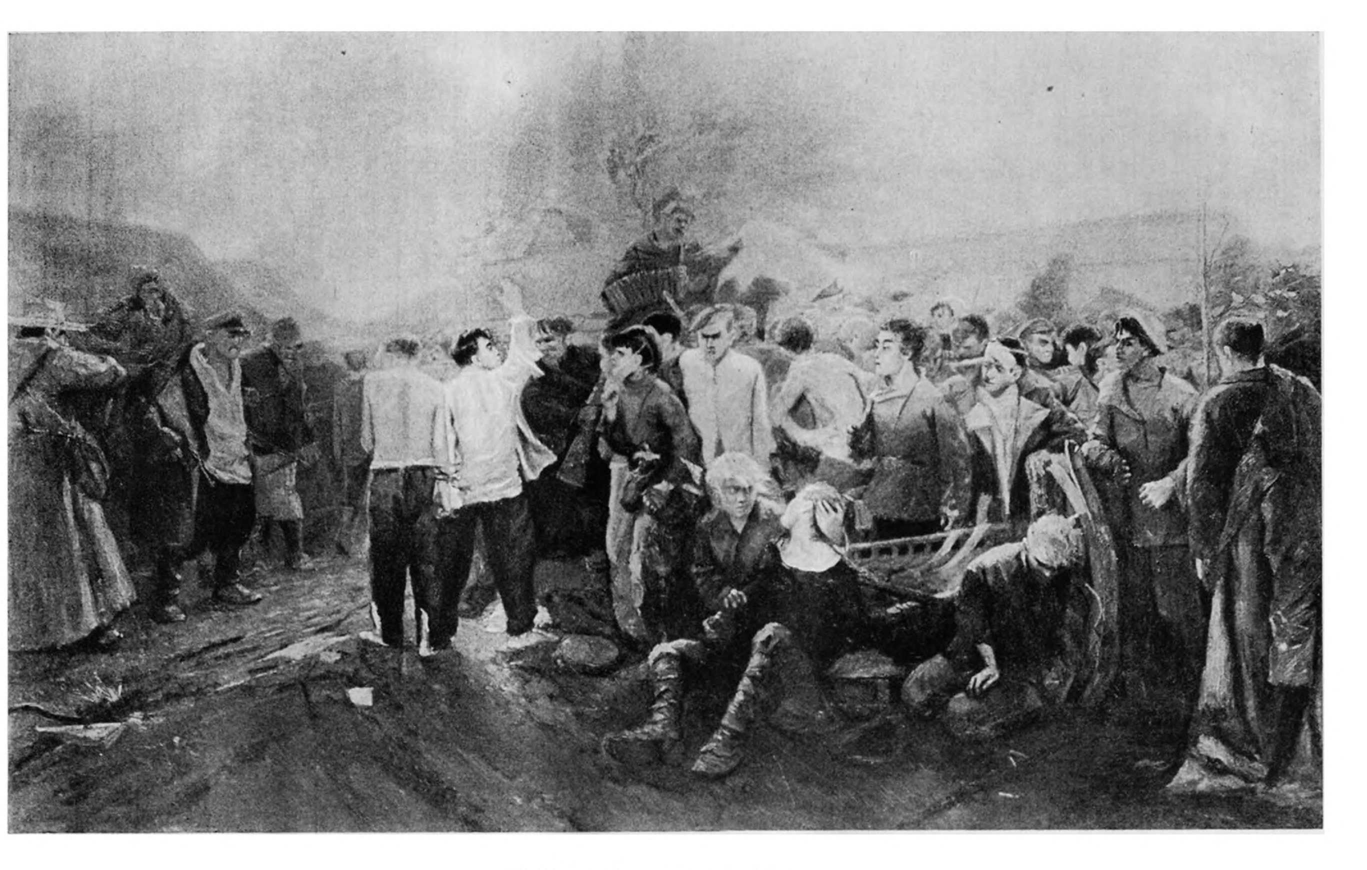
Г. БАНДАЛИН



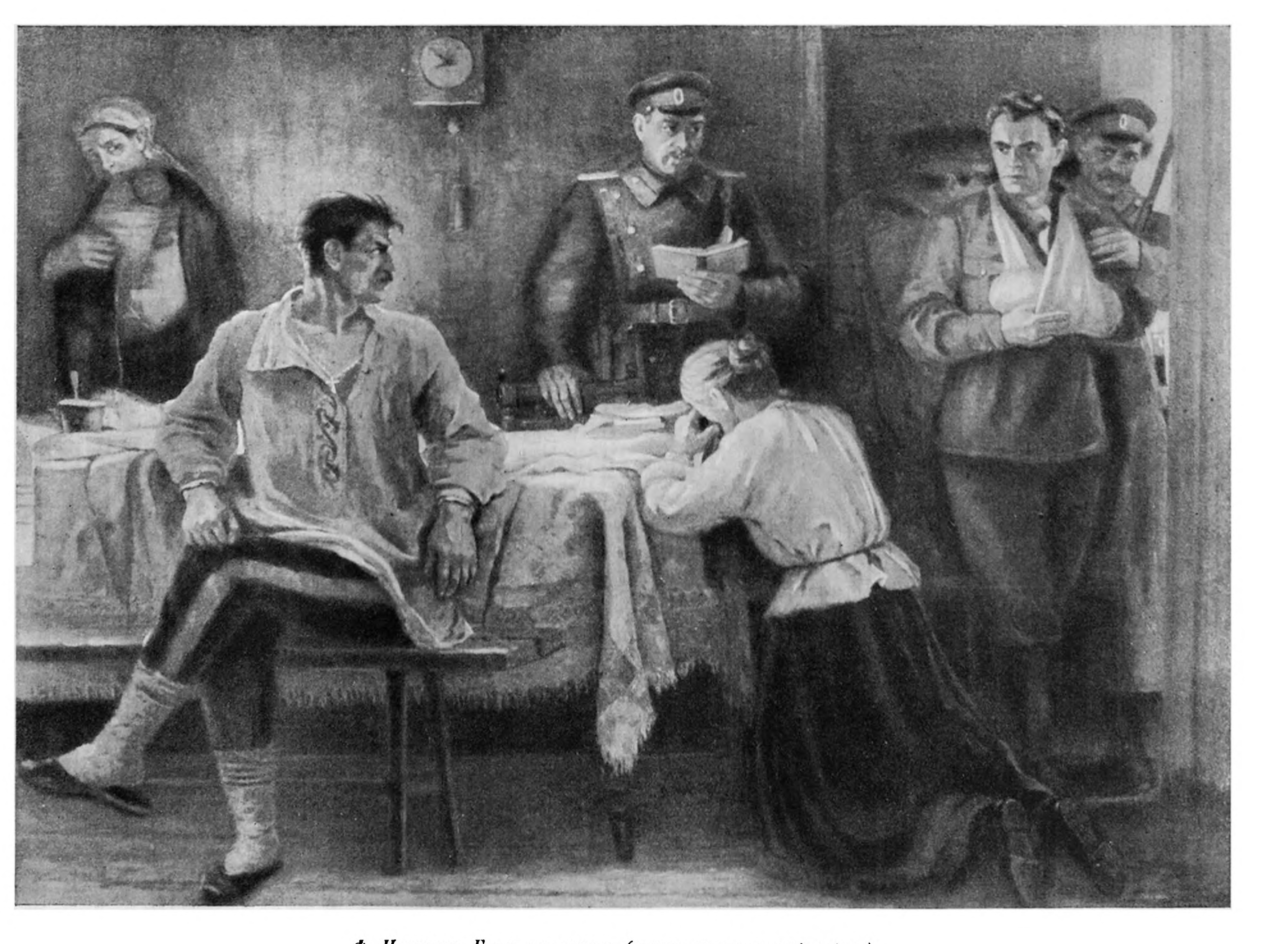
Двадцатилетие дважды орденоносного Ленинского комсомола — это не только праздник молодежи, это праздник всего советского народа, всей Советской страны, вырастившей прекрасное поколение юных граждан социализма. Молодые люди советского государства олицетворяют цветущую молодость, силу, мужество, неиссякаемую талантливость Союза советских социалистических республик.

Лучший скульптор нашей страны, орденоносец Вера Игнатьевна Мухина в своей замечательной статуе для советского павильона Международной парижской выставки воплотила величие и мощь социализма именно в образе молодого рабочего и девушки-колхозницы. Грандиозная скульптура Мухиной выразила пафос свободного и радостного социалистического труда. Молодые рабочий и колхозница в стремительном порыве вперед поднимают и несут перед собой эмблему Советского Союза — серп и молот. Динамика движения обеих фигур подчеркнута их композиционным наклоном, широтой шага, положением отброшенных назад рук и развевающимися по ветру волосами и шарфом.

Но не только в произведении Мухиной, — во всем советском искусстве образ молодого человека занимает одно из первых мест. Участие комсомола и молодежи



Е. Ильин. Трипольская трагедия



Ф. Невежин. Брат предатель (эпизод гражданской войны)

в гражданской войне, в строительстве гигантов социалистической индустрии, в коллективизации сельского хозяйства, в создании новых городов, в стахановском движении, в формировании новой культуры, нового быта, в укреплении обороноспособности страны — такова область приложения энергии, способностей, энтузиазма нового поколения людей. Таков и круг тем, к которым неустанно обращаются советские живописцы, скульпторы, графики. Желанием отразить дела и дни советской молодежи наполнено искусство наших старших заслуженных мастеров и молодых художников, для которых эта тема является, по существу, автобиографической.

Нашей стране пошел двадцать первый год. Это значит, что растет у нас целое поколение людей, никогда, образно выражаясь, не видевших городового, людей, знающих о капитализме по рассказам или по книгам. Это значит, что растет поколение людей, все мысли и чувства которых отданы социализму.

За двадцать лет существования советского искусства выросли и стали зрелыми мастерами многие молодые художники.

1

Когда свершилась Великая социалистическая революция, в области живописи довершались процессы, характерные для искусства эпохи империализма. Пресловутые «левые» художники различных оттенков, изобретая всевозможные, якобы, сугубо оригинальные художественные системы, занимались, по существу, келейным формотворчеством, не имевшим никакого отношения ни к революционной действительности, ни к революционному искусству.

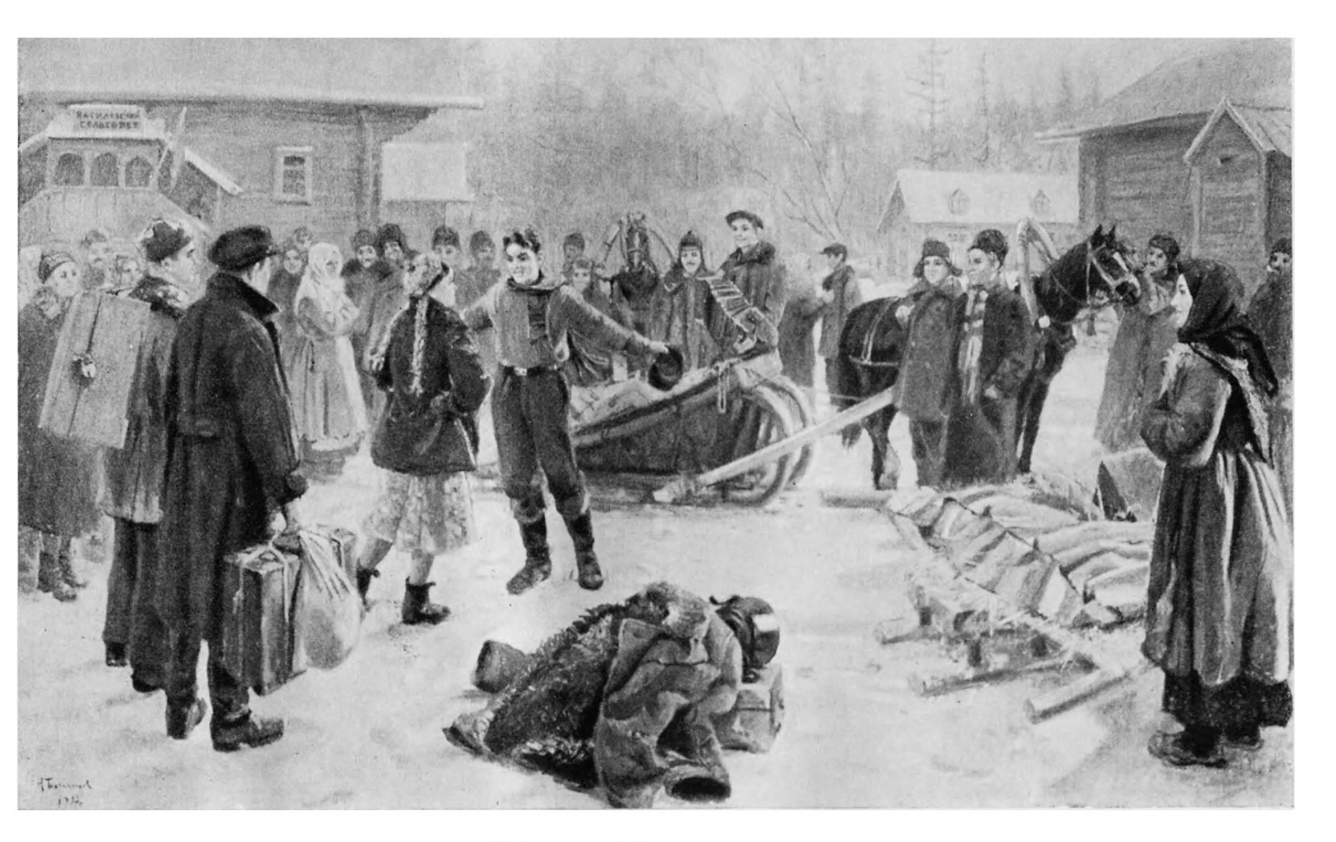
В эпоху военного коммунизма художественной жизнью страны руководил отдел изобразительных искусств Наркомпроса, где окопались теоретики левацких «измов», проводившие на практике антиленинскую, враждебную революции политику. Отрицая идейное искусство, они превозносили всякое формалистическое изобретательство и беззастенчиво клеветали на художников-реалистов. Один из теоретиков изоотдела Наркомпроса, Н. Пунин, в № 19 журнала «Искусство коммуны» за 1919 год выступил с пасквильной статьей, где утверждал:

«Реалисты — бездарны не как личности, – это еще было бы полбеды, — а как школа, как форма. Не потому среди реалистов нет талантливых (из молодежи, конечно, ибо о молодежи мы все время и говорим), что случайное безвременье постигло школу, а потому, что все талантливое бежит от этой школы, как жизнь бежит от вчерашнего дня к завтрашнему. И в этом, единственно в этом, безысходная трагедия реалистических (передвижнических) художественных течений».

В руках такого рода «специалистов по пролетарскому искусству» оказались не только музеи, но и художественные учебные заведения. Таким образом, руководителями молодежи, ее непосредственными учителями явились художники, отравленные формалистическими тенденциями предреволюционного русского и западноевропейского искусства. Эти учителя не могли приблизить художественную молодежь к революционной тематике, не могли научить своих учеников тому, как надо художественно осмысливать революционную действительность, не смогли передать новому поколению определенный минимум даже формально-технических знаний. Они не смогли сделать этого, ибо сами выросли на почве разлагающегося буржуазного



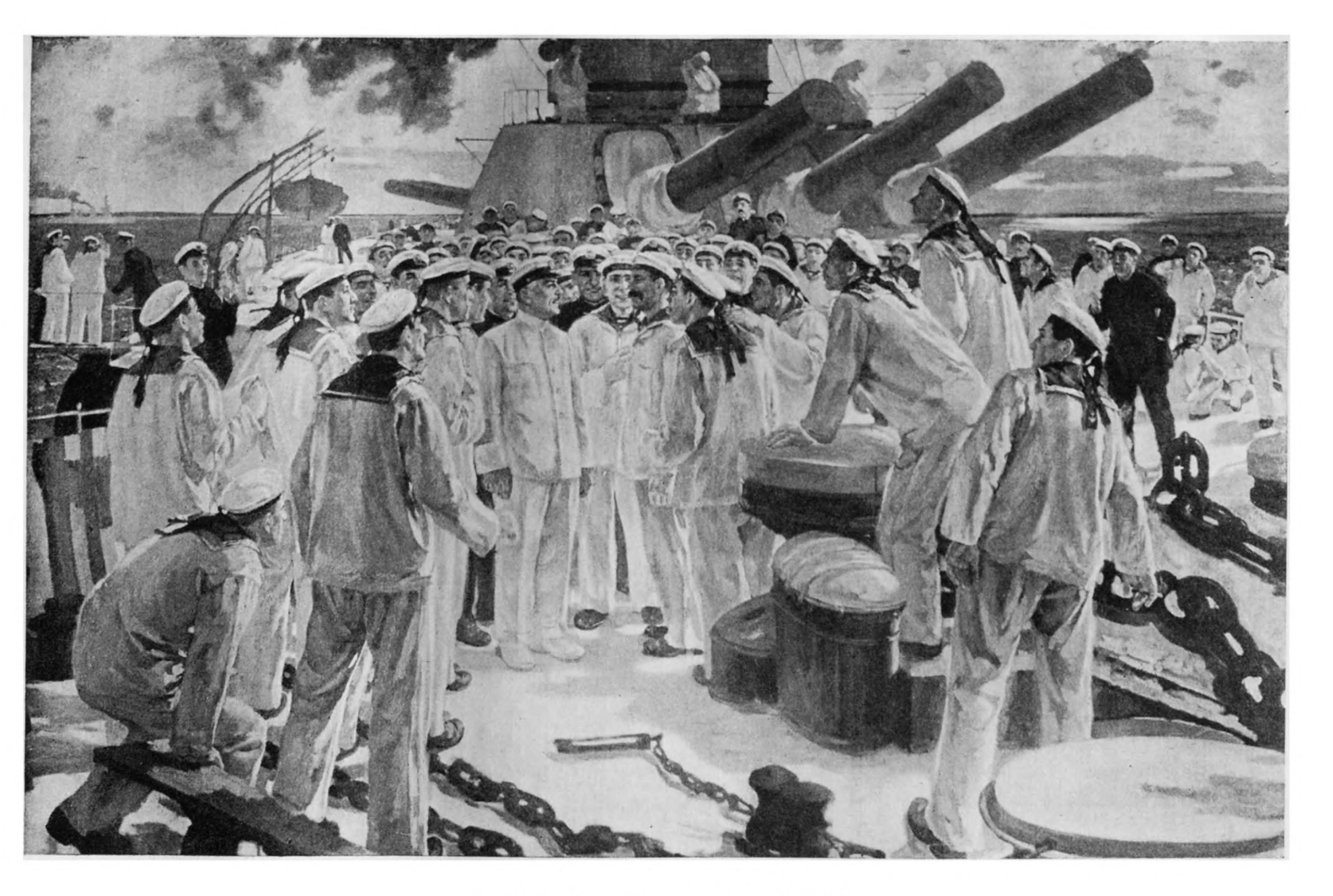
А. Жаба. В секрете



Н. Терпсихоров. Проводы призывника



И. Мальцев. Выходной день



И. Дроздов. К. Е. Ворошилов у краснофлотцев

искусства конца XIX — начала XX века и на это же искусство ориентировали своих учеников.

Действительность отбрасывала подобное искусство и его представителей, к какому бы поколению они ни принадлежали. Наиболее талантливые молодые художники, которым дороги были идеалы революции, которых привлекала сама революционная действительность, создали в эпоху военного коммунизма подлинно боевое, идейно направленное и действенное искусство. Это было искусство плаката. Лучший поэт революции Владимир Маяковский, талантливые плакатисты Моор, Черемных, Дени и многие другие художники каждодневно отзывались на темы гражданской войны, расписывали поезда, везущие рабочих на фронт, писали карикатуры и плакаты на стенах домов, на заборах и создавали незабываемые «Окна сатиры Роста»

Если художники старшего поколения с известным трудом сбрасывали груз старых традиций, то молодое поколение значительно скорее и легче переходило к реалистическому содержательному творчеству.

Коммунистическая партия с первых же дней революции звала художников к большому идейному искусству. Владимир Ильич Ленин, говоря о задачах союзов молодежи, указывал: «Пролетарская культура не является выскочившей неизвестно откуда, не является выдумкой людей, которые называют себя специалистами по пролетарской культуре. Это все сплошной вздор. Пролетарская культура должна явиться закономерным развитием тех запасов знания, которые человечество выработало под гнетом капиталистического общества, помещичьего общества, чиновничьего общества. Все эти пути и дорожки подводили, и подводят, и продолжают подводить к пролетарской культуре так же, как политическая экономия, переработанная Марксом, показала нам то, к чему должно притти человеческое общество, указала переход к классовой борьбе, к началу пролетарской революции».[1]

Молодежи, стало ясно, что нет иного пути к новому социалистическому искусству кроме пути реализма — правдивого отражения действительности. Вместе с этим выяснилось, что для создания полноценных произведений искусства нужно быть грамотным художником, нужно знать законы построения художественного произведения, нужно изучать творческий метод великих мастеров прошлого.

2

Преодолев в известной мере традиции формализма и натурализма, советские художники открытыми глазами взглянули на необъятные богатства мирового искусства Оказалось, что «старик» Рембрандт гениально изображал человека, что «безнадежно устаревший» Леонардо более близок нам и более современен, чем все бесчисленные «новаторы» и столпы формализма.

Эти «открытия» молодые художники совершали вместе с культурным ростом страны. Эти «открытия» характеризовали и характеризуют огромную тягу к знаниям, к культуре, какая существует во всей стране и особенно у молодежи.

Тот факт, что непрерывно расширяется культурный горизонт нашей художественной молодежи, что молодые художники все более пристально знакомятся

[1] В. И. Ленин, Задачи союзов молодежи, Собр. соч., изд. 3-е, т. XXX, стр. 406.

Г. Ряжский. Бригада А. Стаханова



Н. Лукомский. Заседание парткома



В. Васильев. Сын родился



А. Моравов. *Лыжный переход жен командиров РККА*

с искусством прошлого, сам по себе не мог бы оказать решающего влияния на их творчество, если бы одновременно с изменением типа искусства не менялся и тип художника. Советский художник — и это тоже относится прежде всего к молодежи — входит в коллектив строителей социализма не в качестве наблюдающего со стороны, а в качестве полноправного, активного строителя и творца нового общества. Художник знает, какое большое место занимает искусство в жизни нашего советского народа, какую огромную роль оно играет в деле политического воспитания масс.

Художники-коммунисты, художники-комсомольцы и лучшая часть беспартийных молодых художников воспитаны большевистской партией и средствами своего искусства борются за социализм.

Коммунистическая партия, руководимая мудрым, великим Сталиным, направляя творческие силы работников искусств на овладение методом социалистического реализма, внесла предельную ясность в вопрос о становлении советского стиля в искусстве. Советский стиль в искусстве — «это значит, во-первых, знать жизнь, чтобы уметь ее правдиво изобразить в художественных произведениях, изобразить не схоластически, не мертво, не просто как «объективную реальность», а изобразить действительность в ее революционном развитии. При этом правдивость и историческая конкретность художественного изображения должны сочетаться с задачей идейной переделки и воспитания трудящихся людей в духе социализма. Такой метод художественной литературы и литературной критики есть то, что мы называем методом социалистического реализма».[1]

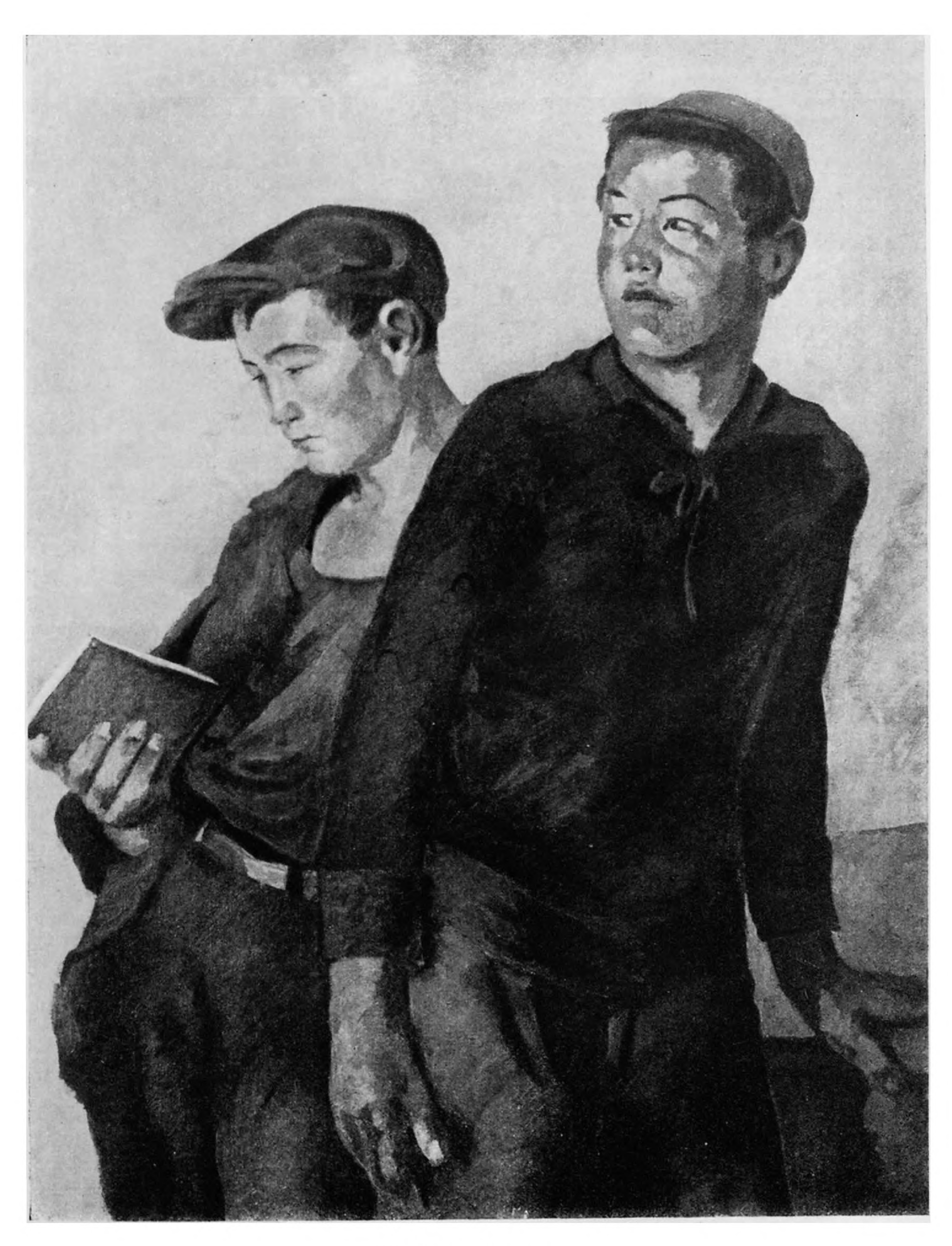
3

Молодые художники занимают ведущее место на фронте нашего изобразительного искусства. Чтобы убедиться в этом, достаточно вспомнить основные художественные выставки за прошедшие двадцать лет: выставки к пяти-, десяти-, пятнадцати- и двадцатилетию Красной Армии и Флота, выставки к десяти- и пятнадцатилетию советской власти. На каждой из названных выставок, в особенности на выставке к двадцатилетию Красной Армии и Военно-Морского Флота, зритель встречал имена новых художников, занимавших, начиная с данной выставки, прочное место в советской живописи. Новые силы идут в искусство. Идут новые люди. Десять — пятнадцать лет тому назад это были люди, прошедшие школу гражданской войны, военного коммунизма, сегодня это люди, участвующие в великом социалистическом строительстве нашего государства, — люди, для которых не только капитализм, но и гражданская война — дело далекого прошлого. Но, несмотря на это, гражданская война является одной из любимых тем художественной молодежи. На этой теме молодежь проверяет опыт прошлых боев для боев будущих. По этой теме изучаются образцы невиданного мужества и доблести.

Эта тема занимает одно из первых мест во всех областях нашего искусства.

В темах гражданской войны, как и во всей тематике советского искусства, молодых художников интересует прежде всего изображение человека. Машина, а не человек, была содержанием искусства многих представителей старшего поколения,

[1] Из речи тов. Жданова на Всесоюзном съезде советских писателей.

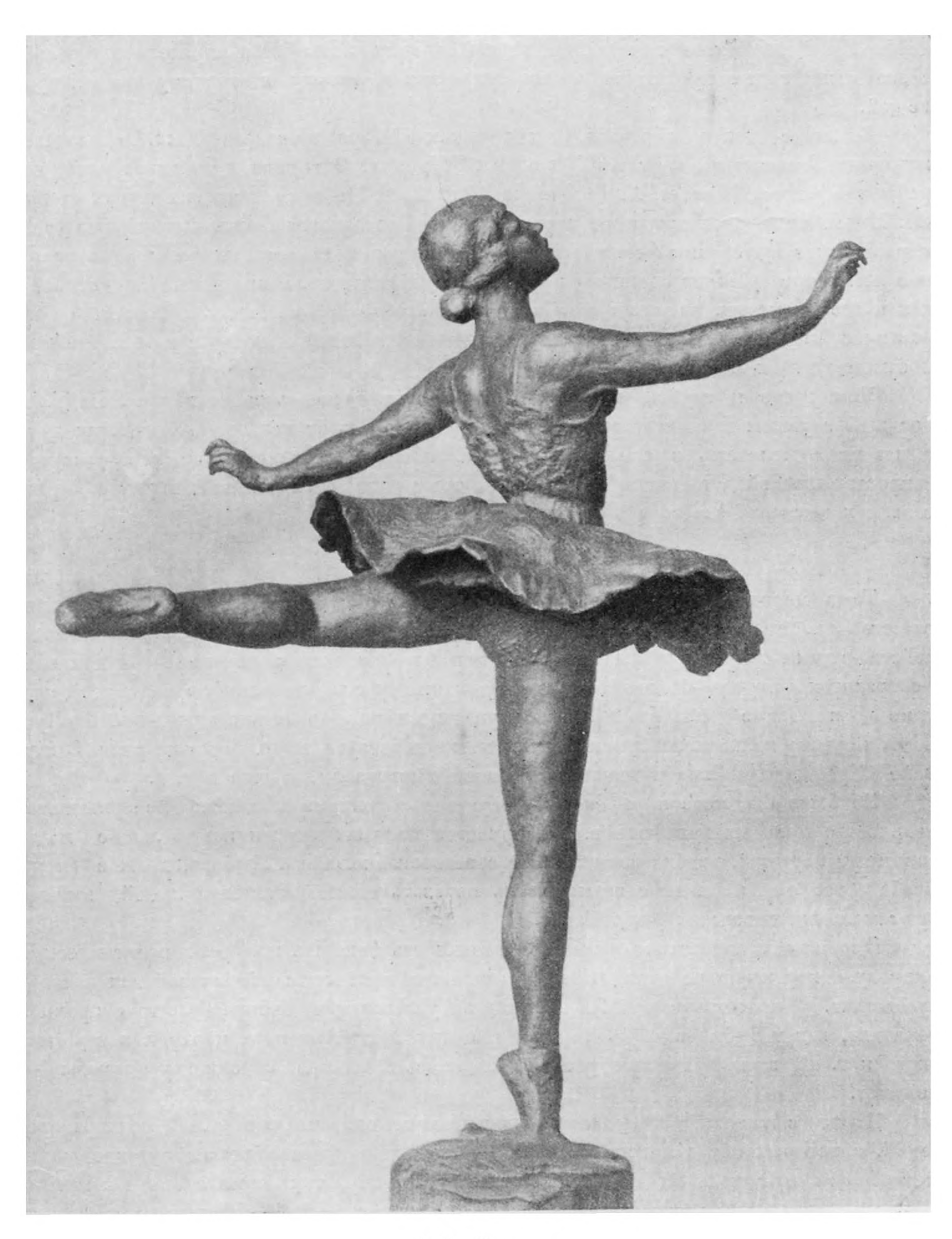


Г. Шегаль. Фабзайчата

В. Андреев. Девушка с цветами



Р. Иодко. Девушка с веслом



А. По. Балерина

переходивших к новым темам. Это касалось тем индустриализации и даже тем гражданской войны. Новое качество молодого советского искусства определяется прежде всего отношением художника к человеку как к творцу и хозяину над миром вещей.

Возьмите такие картины, как триптих «Щорс» Соколова-Скаля, «Заводской партком» Лукомского, картины Невежина, Шурпина, Одинцова, вспомните последние работы Ефанова, Шегаля, А. Герасимова, Ряжского, Дейнеки и многих других старых и молодых мастеров, и сказанное станет ясным. Преодолевая формалистическую учебу и рапховское вульгарное фетишизирование машины, художественная молодежь основное внимание уделяет созданию образа социалистического человека. Это явление, как и все процессы, происходящие в искусстве, обусловлено жизнью, новым, социалистическим отношением к человеку, сталинской заботой о людях как о важнейшем и самом ценном материале.

Чем шире и глубже внедряется социализм в жизнь и сознание людей, тем большей глубины и содержательности требует зритель от искусства. Советская художественная молодежь в своем творчестве, несомненно, оценивает все растущие запросы зрителей. Это видно хотя бы по тому, что от картины к картине, от выставки к выставке все совершенствуется ее творчество.

4

Тема молодости занимает большое место в советском искусстве. Совершенно естественно, что в большинстве своих произведений молодые художники выводят действующими лицами молодежь. Например, в «Заводском парткоме» Лукомского центральная фигура — молодой парень, повидимому, его принимают в партию. В картине «Заключение договора» Одинцова участвует исключительно молодежь. В «Проводах первого колхозного делегата на съезд» действует молодой тракторист. В картине «Красногвардейки» Коротковой героем выступает девушка и т. д.

Но было бы неверным сказать, что изображением молодежи исчерпывается творчество молодых художников. В творчестве молодых художников большое место занимают картины, изображающие быт советского человека. Любовь, дружба, спорт, учеба — все темы, дающие возможность показать взаимоотношения людей, интересуют молодых советских живописцев.

В пейзажах художники находят возможность показать новую социалистическую природу, покоренную человеком. Пейзаж является замечательной школой для всякого художника. И поэтому, каким бы жанром ни увлекался художник, будь то оборонная тематика, как у Бубнова, будь то быт и спорт, как у Антонова, портрет, как у Ряжского и т. д., всякий из них уделяет большое внимание «учению у природы» — пейзажу.

Наряду с живописцами советские скульпторы создали уже целый ряд произведений, в которых образ нового человека нашел полноценное реалистическое выражение. Эти произведения принадлежат как старшему, так и молодому поколению советских скульпторов. Достаточно назвать «Часового» Л. В. Шервуда, «Девушку с веслом» И. Д. Шадра, «Пловчиху» Р. Р. Иодко, «Девушку с цветами» В. А. Андреева, «Парашютистку» Белашовой-Алексеевой.



А. Дейнека. Будущие летчики



С. Рянгина. Все выше



В. Одинцов. Стихи



Ю. Пименов. Делегатка

Наряду с физкультурными и военными сюжетами советские скульпторы разрабатывают сюжеты социалистического труда.

Люди новых профессий, стахановцы и стахановки, передовики колхозной деревни, бригадиры, ударники — все это в большинстве своем молодежь, комсомольцы. В скульптуре это — «Шахтер» С. Д. Лебедевой. «Металлург» Г. И. Мотовилова, «Каменщик» И. Рабиновича, «Бойцы за металл» Симонова, «Кузнец Александр Бусыгин» Томского и «Трактористка» Груббе. Большой жизнеутверждающей силой, настоящим оптимизмом, правильным ощущением современности насыщены эти произведения. В них физическая молодость новых людей сочетается со зрелой мудростью страны, по праву унаследовавшей все величайшие духовные и материальные ценности прогрессивного человечества.

Гордость, чувство собственного достоинства, твердая уверенность в сегодняшнем прекрасном дне, непоколебимая вера в коммунизм — вот чувства, вот моральные принципы, которые присущи советскому народу, советской молодежи, советским художникам. Многие молодые скульпторы шагают уже в первой шеренге, в ногу со своими бывшими учителями. Такие художники, как Шварц, Виленский, Листопад, Баландин, Томский, Пинчук, заслужили широкую известность своими произведениями.





В. Ефанов. На новой родине

О МОЛОДЫХ МАСТЕРАХ КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

И. ВАЙСФЕЛЬД



Двадцатилетие комсомола молодые мастера искусства встречают новыми произведениями искусства, прославляющими нашу родину. Да и не только молодые. Сколько есть среди нынешних заслуженных деятелей искусства награжденных партией и правительством орденами, в свое время (10 — 15 лет тому назад) пришедших в искусство совсем еще молодыми людьми; они учились, искали, росли и вносили свой вклад в сокровищницу советского искусства. А теперь сами, не прекращая учебу, учат других, все смелее и смелее двигаясь вперед к вершинам социалистического реализма.

За исключением немногих мастеров дореволюционного кино — таких, как Гардин, Ивановский, Протазанов, Перестиани, Кулешов, — творческие работники советского кино принадлежат к поколению, воспитанному советской властью. В этом одна из отличительных особенностей кино по сравнению с другими видами искусства. Отчасти поэтому и грань между старыми и молодыми мастерами искусства кино существует только условная, трудно отделить по возрастному признаку одних от других. Кадры растут непрерывно...

В первые же годы советской власти организуется единственное в мире учебное заведение — Государственный техникум советской кинематографии (затем преобра-

зованный в институт). Десятки и сотни молодых людей учатся на кинофабриках, в школах и мастерских.

Растет тяга широких кругов трудящихся к кино.

События последнего времени — присылка сотен сценариев на всесоюзный конкурс, организация детских самодеятельных азербайджанских киностудий в Баку и мастерской кино при Дворце пионеров в Москве, участие 600 рабочих завода Авиахим в постановке первого самодеятельного военнооборонного фильма, тысячи заявлений в ГИК и актерские школы, непрерывный поток писем зрителей в газету, массовые дискуссии о картинах — что это как не проявление тяги к кино, любви и заботы народа о самом важном из искусств?

1

1925 год. Начинается период смелых поисков в искусстве кино. Обветшалые формы старого искусства, низкий идейный уровень, бедность изобразительных средств первых художественных картин находились в кричащем противоречии с новыми задачами, поставленными перед советским искусством.

«Необходимо внести в кино, — говорил Владимир Ильич в одной из бесед с Бонч-Бруевичем, [1] — не только науку, не только производство, но и юмор и смех, волнующие сцены комедии и драмы. Все это должно быть направлено к одной и единственной цели: борьбе за новый быт, за новые нравы, за лучшее будущее, за расцвет науки и искусства».

Вот это подчинение «единственной цели» всех художественно-творческих поисков, создание произведений, подлинно революционных по идейному содержанию и средствам выражения, правдиво отражающих действительность, — и стало центральной задачей художников. Для ее решения рядом со старыми мастерами кино начали работать и ученики и молодые представители других видов искусства.

В это время приходит после шумных выступлений в театре молодой Эйзенштейн, неизвестный как деятель кино. Он создал «Стачку» и «Броненосец Потемкин».

Актер Пудовкин впервые выступает в качестве режиссера короткометражной комедии («Шахматная горячка»), а затем, после научной картины «Работа головного мозга», выступает с великолепным произведением реалистического искусства — фильмом по повести М. Горького («Мать»). Первые дебюты в кино художника и архитектора А. Довженко, неудавшаяся короткометражка, поставленная на Одесской фабрике, и средний фильм «Сумка дипкурьера»... После этого появляется «Звенигора» и «Арсенал» — смелые, искренние и волнующие кинопроизведения украинского искусства.

Грузинская кинемография выдвигает Шенгелая («Элисо») и Чиаурели («Сабо») — своих крупных мастеров.

Первые бытовые картины дают Юткевич и Эрмлер — картины, волнующие молодежь и вызывающие бурные дискуссии на комсомольских собраниях и диспутах. «Парижский сапожник», «Кружева» «Черный парус». Сами молодые и делающие свои первые неуверенные пробы в кино — эти режиссеры сразу же начинают свою учебную работу по выращиванию актеров.

[1] Бонч-Бруевич, «Ленин и кино», «Кино-фронт», № 13—14, 1927.

Из театра приходят Козинцев и Трауберг, еще не окрепшие, но неустанно ищущие, и они создают Фабрику эксцентрического актера. Первые ошибки Козинцева и Трауберга «Приключение Октябрины», «Чортово колесо» и др. не обескуражили молодых мастеров: заблуждения и срывы многому их научили.

С «Нового Вавилона» (1929 г.) начинается упорная работа над созданием реалистических произведений, завершающаяся в наши дни трилогией «Максим».

В это же время в Белорусской кинемографии первые ученические картины делает Корш — впоследствии заслуженный деятель искусств БССР.

Благодаря ленинско-сталинской национальной политике получает развитие национальное кино.

В кино находят свое отражение как история революции («Броненосец Потемкин», «Мать», «Арсенал»), так и современное советское строительство и новый быт.

Путь молодых мастеров в кино был извилист: многих с первых же шагов постигали неудачи. Но это не остановило процесса выдвижения молодых кадров, который представляет собой закономерность, органическую сущность советского кино.

В. Маяковский — друг и активный участник строительства кинематографии — видит в подготовке молодежи одно из решающих условий движения кино вперед. На диспуте, организованном ЦК ВЛКСМ, ОДСК и «Комсомольской правдой» по вопросам кино 8—15 октября 1927 г., он заявляет:

«Без подготовки квалифицированных работников, молодого кадра, без понимания того, чем является кинематографическая культура, мы не сдвинем с места вопросов кинематографии».



Кадр из фильма «Детство Горького»

Многие из новых и молодых киноработников не усвоили еще в то время ленинской мысли о подчинении «единственной цели» всего их творчества, не могли с той же страстностью и убежденностью, с какой это делал Маяковский, заявить о том, что только служение действительности и «проводнику ее — советскому правительству и партии»[1] оплодотворяет искусство, делает его подлинно боевым орудием строительства социализма.

К этому времени относятся партийные решения по вопросам кино. На XIII и XV партийных съездах по вопросам кино выступает товарищ Сталин. XV партийный съезд принимает решение,

[1] Из того же выступления.

определяющее задачи советской кинопромышленности и кинофикации деревни. В 1928 г. созывается первое всесоюзное совещание по кино. К 1929 г. относится решение партии об укреплении кадров киноработников. В 1925 г. выступают по вопросам кино товарищи Молотов, Дзержинский и Ворошилов.

Достаточно только назвать эти факты, чтобы стало ясно, какую помощь и внимание уделяли кино партия и советская власть.

Необходимо отметить, что некоторые киноработники, в том числе и молодые мастера, не поняли своей действительно боевой партийной роли в искусстве, не оценили оказанного им доверия. Под флагом созидательной работы начали протаскиваться «теории» «права на неизбежные ошибки», эксперимента ради эксперимента, отрицание опыта старых мастеров кино и смежных искусств, отрицание художественного наследства, повторялись варианты пролеткультовской теории «оранжерейного» лабораторного способа создания искусства. Люди, не понявшие порочности этих «теорий», скатились к формализму и только теперь выходят из периода перестройки.

Основная же масса молодых мастеров, правильно понявшая свою роль, преодолела трудности и с честью оправдала оказанное ей доверие.

2

За годы немого кино создаются основные кадры советского кино.

Часть из них быстро прошла «подготовительный период» к полноценной, самостоятельной работе, часть училась, накапливала опыт.

С появлением звукового кино начинается в большей мере перевооружение творческих кадров и в меньшей — выдвижение новых режиссеров. Выходят с картинами преимущественно те мастера, которые прошли длительную учебу в период немого кино.

В 1934 году появляется «Чапаев». В этой картине — синтез всего лучшего, что имелось в советском кино: идейная сила, глубина внутренней разработки характеров, индивидуализированная характеристика массы. Как ни пытались вредители сорвать производство этой картины и замолчать ее после окончания — картина вышла, народ оценил ее, партия и правительство отметили заслугу Васильевых награждением их орденами. Малозаметными работниками — постановщиками ничем не примечательных картин «Спящая красавица» и «Личное дело» — начали свою работу над «Чапаевым» Васильевы. Но «Чапаев», следующая работа Васильевых, не был «случайностью»: уже старые их работы отличались реализмом, вдумчивой и глубокой проработкой темы. И Васильевы, окруженные заботливой поддержкой партии, вели свою дальнейшую работу, уверенные, что плоды их трудов принесут пользу.

Также на первый взгляд «неожиданно», а по сути дела вполне закономерно произошло выдвижение в ряды первоклассных мастеров Дзигана — постановщика «Мы из Кронштадта». И Дзиган, также, как и Васильевы, накапливал опыт постановкой нескольких «незаметных» картин. Только в обстановке заботы, помощи и внимания партии и правительства, Дзиган, вместе с Вишневским, дал произведение, сила которого оказалось тем большей, чем полнее раскрылась индивидуальность художника — творца этой картины.

Хейфиц и Зархи в 1936 г. создали «Депутат Балтики». В картине о старом профессоре Хейфиц и Зархи показали жизнеутверждающее начало, вдохновляющее людей социализма — вне возрастных категорий — на борьбу и победу.

В 1937 г. советская кинематография получила нового крупного мастера — режиссера картины «Ленин в Октябре» Михаила Ромма. В 1933 г. он начал постановку «Пышки» как сценарист, имеющий скромный производственный опыт (ассистент по одной картине). «Пышка», как и следующий фильм «Тринадцать» — небольшие по постановочным размерам картины и далекие от эпопейного жанра обнаружили дарование тов. Ромма. И он смело и решительно выдвигается на ответственную постановку юбилейной — к двадцатой годовщине Великой Пролетарской революции — картины и с успехом выполняет порученное ему партией задание.

В том же году показал себя режиссер Герасимов, предыдущие картины которого «Сердце Соломона» и «Люблю ли тебя?» не обнаруживали еще его подлинных способностей. После этого Герасимов дает две свежих картины о молодежи и комсомоле — «Семеро смелых» и «Комсомольск».

Интересную картину «Я люблю» по роману Авдеенко дал режиссер украинского кино комсомолец Луков.

1938 год принес «Детство Горького», расцененную «Правдой» как победу советской кинематографии. Эту картину поставил режиссер Донской, до этого выступавший шесть лет назад фильмом «Песнь о счастье», поставленным вместе с Легошиным.

В Ленинграде появляются новые режиссеры из среды ассистентов: бр. Музыкант («За советскую родину»), Арнштам («Подруги») и др.

Так протекает процесс роста новых кадров, который не могли сорвать, несмотря на все попытки, вредители.

Ростом, расцветом своих творческих сил молодые мастера кино, как и все работники советского искусства, обязаны неустанным заботам и вниманию, руководству и помощи партии и лично товарища Сталина.

Мастера советского кино радостно и плодотворно работают над созданием картин в сознании того, что их работу просмотрит и оценит ЦК ВКП(б), товарищ Сталин. Так было с «Чапаевым», ценность, историческое значение которого для советского искусства определил товарищ Сталин. Так было с «Аэроградом»: товарищ Сталин вдохновил режиссера Довженко на создание новых картин, прославляющих нашу родину и героическое прошлое народов СССР.

О своей встрече с товарищем Сталиным режиссер рассказал в печати, сделав мудрые указания и советы товарища Сталина достоянием всех кинематографистов.

Так было с картиной «Ленин в Октябре», инициатором и вдохновителем которой является товарищ Сталин.

Товарищу Сталину принадлежат руководящие указания о развитии звукового кино, о характере звуковых картин, о путях развития советского киноискусства.

Так партия и товарищ Сталин осуществляют свое руководство советским кино и в моменты решающих поворотов, и повседневно в борьбе за создание каждой отдельной картины.

Окруженные доверием, заботой и поддержкой партии и советской власти, радостно работают мастера советского кино над картинами, нужными стране, любимыми народом.

Большое внимание росту новых мастеров уделяет комсомол и его центральный комитет. Режиссеры-комсомольцы Хейфиц, Луков, Журавлев (постановщик «Бомбист», «Граница на замке»), все молодые мастера, работники детского кино, чувствуют на себе заботу комсомола. По инициативе комсомола создана специальная организация по производству детских фильмов — «Союздетфильм»; при помощи комсомола создавались молодежные картины, молодежь училась на этих картинах и поощряла творческих работников на создание новых фильмов.

Горячей оценкой, страстными дискуссиями встречает молодежь картину о комсомоле — от «Парижского сапожника» до «Комсомольска». В такой атмосфере активного отношения к произведениям искусства, в атмосфере товарищеской критики, поддержки и внимания комсомола уверенно и радостно работают молодые мастера.

Теперь комсомольские организации вместе со всей молодежью киностудии готовят подарки — картины к XX годовщине ВЛКСМ.

Еще очень велики недостатки киноорганизаций в использовании молодежи в киностудиях, еще мало выпускается молодежных картин. Об этом свидетельствует, например, письмо 160 молодых работников Киевской киностудии, опубликованное в «Комсомольской правде» от 3 августа 1938 г., о плохой подготовке к XX-летию ВЛКСМ и слабом использовании молодежи киностудии.

Теперь, когда кино в основном очищено от вредителей, еще планомернее и смелее должно пойти выдвижение молодых мастеров.

3

С первых лет советской художественной кинематографии возникла проблема создания актерских кадров — таких актерских кадров, которые воспитаны на культуре нового искусства — кино.

Дореволюционная кинематография оставила ряд актеров, которые только при советской власти развернули свое дарование — главным образом, в звуковом кино (например, Гардин). Но этого было мало. Нужно было воспитать десятки новых актеров, способных до конца использовать выразительные средства нового искусства.

Если молодые кадры режиссеров, воспитанных на немом кинематографе, составили основное ядро звукового кино, то далеко не все актеры немого кино могли быть использованы в звуковом. И не только потому, что для звукового кино потребовались иные технические данные (голос, например), но и потому, что повысились требования к культуре актерской игры, связанные с изменением и обогащением выразительных средств в кино.

На первых порах звукового кино началось широкое привлечение актеров театра, часть которых сделала кино своей второй профессией (Черкасов, Чирков, Тенин и др.), и лишь в последнее время наряду с использованием театральных работников развернулась подготовка киноактерских кадров звукового кино.

Новые актеры как немого, так и звукового кино — это в подавляющем большинстве молодежь. Молодежь готовилась как в системе учебных заведений (ГИК,



Кадр из фильма «Детство Горького»

например, выпустил таких актеров, как заслуженная артистка Республики Войцик, Кравченко и мн. др.), так и в режиссерских мастерских.

Старейшая мастерская — режиссера Кулешова. Она дала таких актеров, как Пудовкин и Барнет (впоследствии режиссеры), Хохлову, Фогеля, Комарова, Галаджева. Кулешов, который много дал в области технической подготовки своих учеников, все же не оставил сколько-нибудь прочной школы актерского мастерства. Да иначе и быть не могло: формалистические воззрения Кулешова, отгораживавшего актера от наблюдения живой действительности, не могли не засушить его начинаний.

Значительно более плодотворной для советского кино оказалась школа Козинцева и Трауберга. Пройдя извилистый путь эксцентрических решений, Козинцев и Трауберг затем прочно стали на путь реализма. Это не только оплодотворило их творчество, но и способствовало росту актеров. Назовем, например, таких воспитанников Козинцева и Трауберга, как Кузьмину, Жеймо, Магарилл, Макарову, Герасимову, Костричкина. Из молодых эти актеры выросли теперь в зрелых мастеров, показывающих образцы актерского мастерства. Первоклассных актеров воспитал Довженко. Из его школы следует назвать Масоху и Свашенко.

Юткевич выдвинул таких актеров, как Полавский и Тенин; Червяков Кмита. Работа по воспитанию актерских кадров через режиссерские мастерские продолжается и сейчас. Можно указать, например, на мастерскую режиссера Герасимова, который в процессе постановки своих молодежных картин «Семеро смелых» и «Комсомольск» воспитал группу актеров. Молодые люди проходили учебный курс не только путем слушания лекций и студийных занятий, а и у аппарата, практически осваивая мастерство актера. Вместе с тем Герасимов не пренебрегает академической работой с молодыми актерами. Герасимов, однако, считает, что актерская фантазия слушателя, умение жизненно и правдиво исполнить роль возникают не только на репетициях пьес, разыгрываемых на театральных площадках. Актер начинает прежде всего с разработки литературного отрывка — романа, повести, где, помимо реплики, имеется подробное описание героя, его привычек, манеры держаться, разговаривать, работать и т. п. — то, что чрезвычайно важно для кинематографического актера.

Актеры школы Герасимова воспитываются на кинематографической культуре — это и можно судить по всему актерскому ансамблю картин «Семеро смелых» и «Комсомольск». Игре Алейникова, Телегиной, Макаровой, Кулакова, Новосельцова свойственна реалистическая трактовка, жизненность экранного поведения. Актер не декламирует, не злоупотребляет подчеркнутой артикуляцией и неоправданной паузой — он далек от плохой театральности, — «театральности», которая осуждается раньше всего в самом театре. В кино эту театральность пытаются всячески оправдать и объяснить, — то ли поэтической формой изложения, как в некоторых картинах Кавалеридзе, то ли отдаленностью изображаемой эпохи, условностями жанра и т. д. По поводу этого консерватизма и отсталости в актерской игре Станиславский писал:

«Ремесленники оправдывают свою театральность условиями творчества актеров, архитектурой и акустикой театра, стихотворной формой произведений поэтов, требующей особой игры, повышенным стилем трагедий, требующим позы, и отдаленностью изображаемой эпохи, которой почему-то приписывается театральная напыщенность. Но если допустить неизбежность некоторых театральных условностей, зачем же создавать еще новые условности актера?»

Так решительно и определенно говорит Станиславский о театре. Не в такой ли, если не в большей степени, его мысли относятся и к кино?

В московской школе актеров при студии Мосфильм учащиеся воспитываются на театральной площадке, не знают, что такое монтажное построение образа и работа у аппаратов с искусственным светом. Поэтому большие достижения школы по общему актерскому воспитанию учащихся не приближают их к овладению киномастерством, а скорее консервируют на стадии театрального освоения искусства актера.

Опыт Герасимова потому еще заслуживает внимания, что он отражает общую тенденцию нашего кино. Можно указать хотя бы на работу актеров в картине Райзмана «Последняя ночь», на ансамбль в картинах Васильевых, Козинцева и Трауберга и др., Здесь актерскому исполнению свойственна простота произнесения реплик, естественность движений и т. д. Но сущность заключается не только в том — быстро или медленно говорит актер, тихо или громко произносит реплику, высоко или низко становится по отношению к своему партнеру, — рецепты здесь трудно установить, а в правдивости и жизненности решения образа, в отсутствии ложной при-

поднятости и канонов театральной условности. На этом пути художники приближаются к социалистическому реализму, проявляя свои индивидуальные способности во всей их многогранности.

Так растут в искусстве кино молодые мастера: Зоя Федорова и Алейников, Кмит и Макарова, Максимова и Масоха.

В советском кино идет напряженный процесс исканий, учебы, воспитания актерских кадров. Но уже теперь в кино имеются великолепные примеры актерского мастерства, принесенные, главным образом, театральными актерами (Черкасов, Масалитинова, Щукин, Бабочкин, Свердлин, Шкурат, Чирков и др.). Но еще открыт большой, больше того — неограниченный простор для выявления и роста все новых и новых молодых актерских кадров.

Нам нужно еще более любовно и бережно воспитывать артистов, любимых зрителем, своим исполнением пленяющих зрителя, воодушевляющих и волнующих его, вызывающих чувство любви и ненависти, радости и тревоги, вселяющих уверенность в своих силах и зовущих на дальнейшую беззаветную борьбу за социализм.

Тот положительный опыт, который накопили и старые и молодые мастера кино внушает полную уверенность в том, что эта задача выполнима.

4

Историю советского кино у нас часто рассматривают как историю режиссеров, а каждую картину только как факт режиссерской биографии. При этом упускается из виду кинодраматург, сценарист — один из основных создателей кинопроизведения. Это «забвение» не случайно, оно отражает то положение в кино которое существовало до самого последнего времени, когда драматург ставился в положение поставщика литературного полуфабриката и не принимался во внимание как самостоятельный творческий работник. Такому положению, искусственно насаждавшемуся вредителями, должен был быть положен конец. В постановлении правительства по вопросам кино специально указано на необходимость освобождения режиссеров от несвойственных им функций сценаристов, а в качестве одной из основных задач сценарных отделов выдвинута работа с молодыми авторами.

Кинодраматург по праву теперь будет занимать почетное место в кинопроизводстве, как один из ведущих творческих работников.

Существовавшее в кино ненормальное положение с кинодраматургией объясняет, почему выдвижение молодежи на сценарную работу протекало медленнее, чем на режиссерскую.

Чтобы охарактеризовать положительное значение выдвижения молодежи на сценарную работу можно привести пример драматургической деятельности тов. Б. Помещикова. Окончив в 1936 г. ГИК, Помещиков пишет сценарий «Богатая невеста». Простота сценарной формы, жизненность и правдивость людей и событий превращает этот сценарий в хорошую основу для картины, которую и ставит режиссер И. Пырьев. Партия и правительство награждают Помещикова и Пырьева орденами. Тов. Помещиков пишет следующий сценарий «Полюшко-поле», показывая на практике, что поворот к современной тематике, необходимый кино и другим видам искусства, дело не далекого неизведанного будущего, а живая практика сегодняшнего



Кадр из фильма «Горячие денечки»

дня. «Полюшко-поле» интересный и поучительный сценарий, в котором правдиво и просто рассказывается о борьбе колхозников за урожай, об их подготовке к обороне страны.

Немногие из драматургов показывают в сценариях социалистическое соревнование; эта тема считалась «бесконфликтной», «повествовательной», якобы недоступной изображению на экране. Помещиков, как и ряд других сценаристов взялся за решение этой темы. В той сцене, которая посвящена этой теме, юмор органически переплетается с патетикой, внутренняя оправданность поступков — с неожиданностью положений.

В бригаду Назара приезжает демобилизованный танкист Клим. Назар знает, что Клим — новый, назначенный на его место, бригадир. Но бригада уже несколько свыклась с Назаром и его негодными методами работы и встречает нового человека неприветливо. Не смущенный такой встречей, Клим пытается найти общий язык с членами бригады. Но в это время прибывает Марьянка, уже успевшая до этого познакомиться с Климом, и ее подруги. Девушка ничего не знает об отстранении Назара и уверена, что Клим, как он это собирался раньше сделать по ходу сценария, уехал. Происходит сцена, которую мы приводим:

« — Клим! — тихо говорит она. — Вернулся?

— Пришлось, — бормочет Клим, отводя глаза. — Вроде как бы в наряд... особое задание получил.

Поглядывая на него, Марьянка подходит к Назару и громко говорит ему:

— Так что, Назар, бригада наша постановила помочь вам... Буксир — не буксир, а что-то с вами делать надо... ты не обижайся... Вот девчата мои и я поработать на ваших машинках хотим... Указывай ребят, которые у тебя послабее... на трактора пойдем...

Назар зло взглядывает на девчат и молча отходит.

— Постой... Ты куда, бригадир?

— Я — бригадир, — внятно говорит Клим, выходя вперед.

— Ты? — радостно восклицает Марьянка. — Ну?

Не отвечая, Клим обращается к своим трактористам:

— Разрешите ответ дать, хлопцы?

Те хмуро переминаются.

— Крой...

— Отвечай!

Клим делает официальную паузу.

— Это кого на буксир? — в подчеркнутом удивлении спрашивает он. — Этих ребят на буксир?! Этих? — он указывает на бригаду. Парни поднимают головы. — Вы что смеетесь, девчата? — Он демонстративно адресуется только к девчатам. — Я же у вас в бригаде был, — он пожимает плечами. — Ничего особенного! Работа, как работа. Мы тут с ребятами сейчас говорили... Так, вообще, бить вас думаем.

Девчата в негодовании ахают.

Парни гордо на них поглядывают.

— А что ж мы хуже вас? — громко говорит Савка.

— Правильно я отвечаю, хлопцы? — спрашивает Клим.

— Правильно, бригадир!

— Правильно! — гудит бригада, восхищенная таким оборотом дела.

— Да мы, — продолжает Клим, — помимо работы нашей и всего прочего... решили обучаться вождению боевого танка — раз, стрельбе по мишеням — два и работе в противогазах — три. Вам это, конечно, неинтересно, а нам, будущим бойцам Красной Армии... — жест в сторону трактористов.

Те выпрямляются, подтягиваются. —

... без этого жить невозможно.

— Ну, мы таких бойцов — двух за пояс! — не выдерживает плечистая трактористка.

— Гляди, пояс лопнет, — отвечают ребята.

— Смотри! Какие вояки-задаваки! — выскакивает Фрапя.

— Что?! — возмущаются парни.

Пораженная Марьянка, которая молча выслушала Клима, строго взглядывает на девчат, вздергивает голову и звонко говорит:

— Спасибо за ответ, товарищ Ярко... И вам, товарищи... Только мы, девушки, ни в каком деле, никому впереди нас быть не позволим! — Она быстро идет к своему мотоциклу...



Кадр из фильма «Подруги»

Делегатки быстро уезжают.

Трактористы выжидательно глядят на Клима.

— Вот что, ребята,—говорит он серьезно и садится на ступеньку вагончика.— Прошел я страну нашу от Тихого океана до Черного моря... Многое видел... Видел как работают на тракторах, на комбайнах... рекорды ставят... и думаю, что работу бригады нашей придется круто повернуть, а то стыдно, ребята, от страны нашей отставать...

Трактористы обступают его.

Заинтересованно прислушиваясь, Назар незаметно приближается к группе».

В ходе дальнейшего действия развивается соревнование, растут люди, исправляются ошибки. Назар возвращается, как добросовестный и исправившийся работник. Но и из этой сцены уже видно, что Помещиков избежал штампа в решении серьезной и ответственной сцены. Поступки героев закономерны и диктуются сложившейся обстановкой. Это одно из многих, но вполне жизненных положений.

В сценарии комсомольца Бондина «Голубой полустанок» дано другое, также возможное и вполне убедительное решение темы социалистического соревнования. В этом сценарии показано, как молодые деревенские ребята, недавно прибывшие на

стройку, делают великий почин, организовывают соревнование, сначала не осознавая еще его огромного исторического значения. Увлекательно, в сценах большого драматического напряжения (а в сценарии Помещикова, как мы помним, дано комедийное решение) разрешается та же тема.

Так, во всем многообразии жанров и индивидуальных проявлений подымаются в сценарии вопросы современной тематики. А ведь это — только начало. Уже написаны и еще появятся десятки произведений кинодраматургии, посвященные нашим дням.

Большое значение для подготовки сценариев на современную тематику, для выдвижения молодых кадров сыграет объявленный Комитетом по делам кинематографии при СНК СССР конкурс на лучший советский киносценарий. «Конкурс поможет обнаружить и выдвинуть новые кадры кинодраматургов, сценаристов, — пишет о конкурсе председатель комитета т. Дукельский, — привлечет широкие массы к участию в работе кинематографии».[1]

Молодежь, способная проявить себя в области кинодраматургии, получает широкие возможности для своего выдвижения, для ознаменования 20-й годовщины комсомола произведениями кинодраматургии, нужными стране.

И вместе с созданием новых кадров сценаристов естественно должно начаться широкое выдвижение молодых кадров других специальностей для осуществления сценариев в постановке.

Современная тематика — это не просто номенклатурное наименование, а большая творческая задача, и в работе над разрешением ее рядом со старыми мастерами — место и молодым: режиссерам, актерам, операторам, художникам.

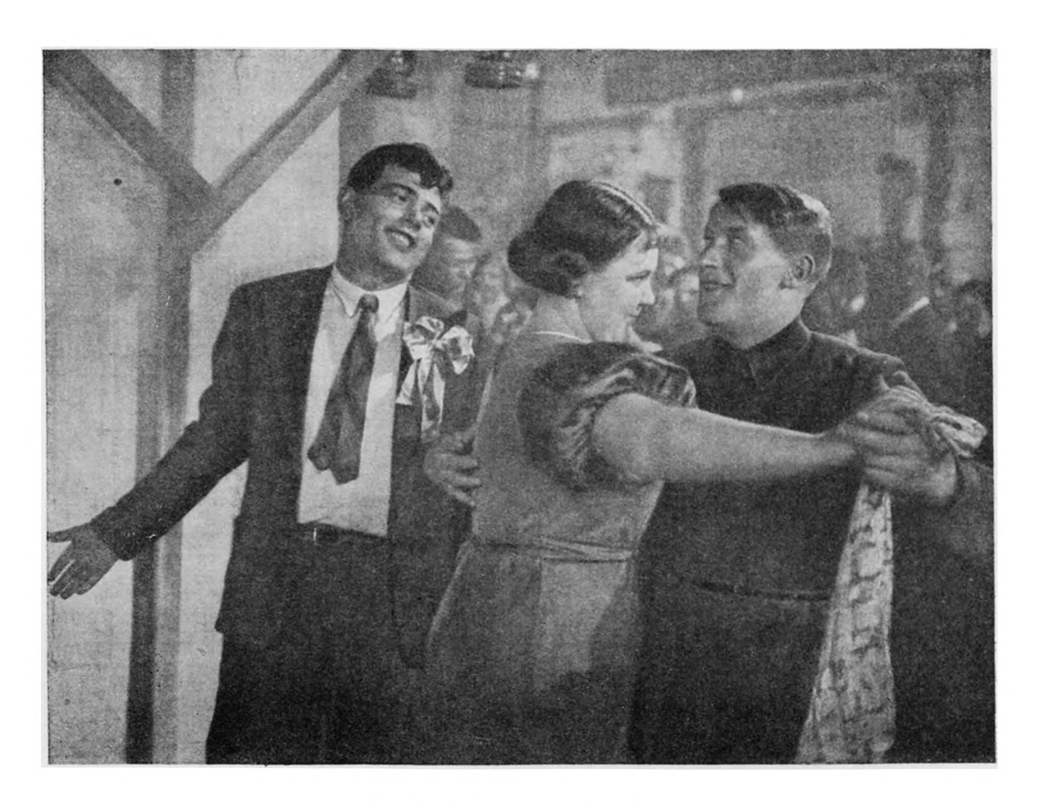
5

Москвин, Тиссэ, Головня, Фельдман, Гарданов... — сколько имен советских кинооператоров, художников можно назвать, чтобы составить представление об изобразительной культуре советской кинематографии. Они тоже «старые» — Москвин и Гарданов. Но и они развернули свою деятельность при советской власти, и не знаешь — можно ли о них умолчать в обзоре о молодых мастерах кино. Можно ли умолчать о Тиссэ, одном из первых операторов, снимавших Владимира Ильича? О советских военных киножурналистах гражданской войны — Новицком, Левицком? Можно ли не говорить о них — создателях школы операторского мастерства, — о Москвине, ставшем учителем учителей операторского искусства?

Первые советские кинооператоры закалялись и росли на фронтах гражданской войны, их первые кинодокументы не только свидетельство истории — они в свое время вдохновляли и звали на борьбу, как агитплакат, как «Окна сатиры Роста».

«Второй призыв» операторов уже воспитывался в учебном заведении — ГИК каждый год выпускал операторов. Задачи искусства кино усложнялись, появлялись и операторские индивидуальности. Съемки масс, действующих и наступающих, навсегда запечатлены в кадрах Тиссэ; пейзаж — у Головни; портрет — у Волчка, Каплана, Фельдмана. Растут ряды художников операторов: Гинзбург, Мартов, Кальцатый, Сигаев, Гиндин, Косматов.

[1] «Конкурс на киносценарий» Госкиноиздат, Москва, 1938.

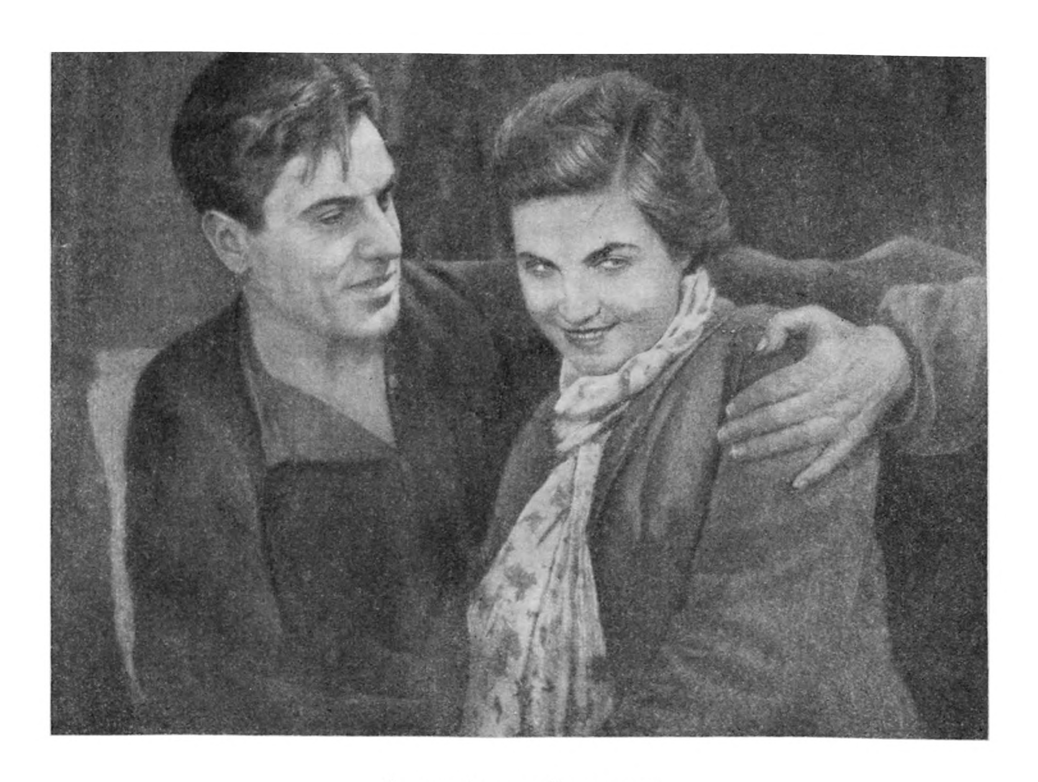


Кадр из фильма «Комсомольск»

Молодые мастера, получив техническую и художественную подготовку в учебном заведении, продолжают свой рост на практике. Советская изобразительная культура достигает расцвета, равного которому не знает мировая кинематография.

Как пример приведем работу молодого мастера т. Каплана по картине «Депутат Балтики». Профессора Полежаева нужно было снять так, чтобы отразить все богатство выражений лица великого ученого, зафиксировать мгновенные смены настроений, запечатленные на его лице: от обаятельной шутки к резкой отповеди, от трагической сосредоточенности к решимости действовать, от академической лекции, звучащей как политический доклад, к речи с трибуны. Молодые глаза 32-летнего Черкасова не должны были быть скрыты в тени от необычного или просто неудачного освещения. И Каплан в «Депутате Балтики» дал этот портрет — одинаково выразительный в статике и в движении на крупном плане, и на трибуне большого съезда.

Так молодые мастера, находясь уже на самостоятельной работе, удачно используют и применяют опыт старых мастеров. В студии Ленфильм молодой оператор Величко снял «Семеро смелых» и «За советскую родину». Его работам свойственна простота, лаконизм, некоторая графичность и вместе с тем отсутствие холодности



Кадр из фильма «Комсомольск»

«нейтральности». Пейзаж Величко—это пейзаж радости, символизирующий красоту и богатство природы нашей родины. Большие возможности для проявления своих способностей получил ученик Гарданова — Яковлев, который снимает сейчас вторую серию картины «Петр I». Яковлев один из тех мастеров, которые сумеют к 20-й годовщине комсомола показать результаты своей работы.

Молодой оператор Власов в картине «Поколение победителей» сочетает удачное разрешение портрета (например, Михайлова, Климова) с пейзажем дореволюционной России, холодным и жестким. Каждый кадр этой историко-революционной картины требовал от оператора такта, политического чутья и культуры, которые и обнаружил Власов, ученик Косматова.

Картинам молодого оператора Андриканиса «Гаврош» и «Лагери на болоте» свойственны живописность, большая эмоциональность, острое композиционное построение, лишенный гиперболы ракурс, который тем не менее дает отчетливую изобразительную характеристику персонажей.

Можно было бы привести и другие примеры из работ молодых мастеров (Петрова по картине «Волга-Волга», Шейнина—второго оператора «Зори Парижа»),

но и этих достаточно для характеристики роста изобразительной культуры операторского искусства, плодотворности выдвижения на самостоятельную работу молодых мастеров.

Отличительной особенностью операторского искусства советского кино всегда остается богатство изобразительных средств для выражения идейного содержания, простота и тонкость художественной разработки, разнообразие изобразительных приемов.

* * *

Характеристика советского операторского искусства была бы, однако, далеко не полной, если бы мы не сказали об операторах-хроникерах, о советских киножурналистах, всегда находящихся вместе с работниками печати на боевом посту, — во льдах ли Арктики, песках ли Кара-Кума, на фронтах ли Испании...

В книжке Б. Макасеева «В революционной Испании» [1] рассказывается о фронтовых буднях советских кинооператоров в Испании:

«...Однажды, возвращаясь с участка нашей территории, мы шли по дороге, находившейся под огнем. Вечерело. Мы, лежа, сползли в канаву, тянувшуюся параллельно дороге справа и слева, Кармен в одну сторону, я — в другую... Мы ползли на четвереньках с аппаратами, стараясь плотнее прижиматься к земле. Друг друга мы не видели. А что, если другого в живых уже нет!

Я звал Кармена по имени и с замиранием сердца прислушивался. Кармен отвечал, значит жив. Мы ползли — Кармен звал меня по имени. Перекликаясь время от времени, мы проползли около 2 км. Из-за треска пулеметов иногда я не мог услыхать голоса моего товарища, я тогда останавливался и кричал как можно громче. Казалось, что Кармен находится где-то далеко-далеко, так трудно порой бывало расслышать друг друга» (стр. 46).

Кармен и Макасеев с честью, как это подобает представителям Страны социализма, выполняли свой долг киножурналистов, отдавая все силы служению одной цели — созданию правдивых корреспонденций об Испании.

«Мы хотели рассказать только правду о гражданской войне в Испании, — пишет Макасеев. — Ради этого мы готовы были пожертвовать всем, даже жизнью. Поэтому мы старались находиться всегда в гуще событий, на наиболее трудных участках борьбы. Мы не покинули Мадрида, когда фашисты стояли на подступах города и когда кроме нас с Карменом в Мадриде не оставалось ни одного из находившихся в Испании операторов. Американские хроникеры, например, эвакуировались из Мадрида чуть ли не с первым эшелоном женщин и детей» (стр. 30).

Материал, снятый Кармен и Макасеевым, отличается высоким профессиональным уровнем, потому что на фронте и под пулями «снимая, мы ни на минуту не забывали о последующем монтаже, старались помочь будущему монтажеру крупными планами, интересными деталями и т. д.» (стр. 25).

Боевая работа Кармена и Макасеева способствовала их дальнейшему росту как художников, как бойцов большевистской киножурналистики.

Советская кинохроника дает не один пример героической работы. Имя Шаф-

[1] Госкиноиздат, Москва, 1938 г.

рана, молодого оператора-челюскинца, имя Трояновского, участника экспедиции на Северный полюс, награжденного тремя орденами за самоотверженную работу в Арктике, имя оператора В. Петрова и его ассистента Подгорного, награжденных орденами за участие в походе вокруг Кавказского хребта, имя Ешурина, запечатлевшего на пленке героическую борьбу Абиссинского народа за свою независимость. Съемка конфликта на КВЖД в 1929 г. бригадой операторов Союзкинохроники...

Все это напоминает о том, что кинооператоры хроникеры могут выполнить любое задание, как это подобает советским журналистам, художникам советского кино.

Советский съемочный аппарат в руках растущих мастеров хроники будет и впредь смело проникать во льды Арктики, на вершины хребтов, в пустыни и неисследованные края — всюду, куда это окажется нужным стране. И если понадобится, как это уже сделали Кармен и Макасеев, — на огневые линии фронтов...

6

Творческие кадры советской кинематографии стремятся к одной цели — к созданию художественных кинопроизведений, которые прославляют нашу родину, которые вдохновляют трудящихся капиталистических стран на борьбу против фашизма — войны.

Живой пример: «Я помню, — рассказывает Макасеев [1] о просмотре «Мы из Кронштадта», — я помню случай: в тот момент, когда на экране матрос должен был упасть в море, один из сидевших в зале начал стрелять в белых на экране. Один семнадцатилетний мальчик, посмотрев картину несколько раз, попал на фронт и сделал исключительное дело — он был гранатометчиком, уничтожившим три танка фашистов» (стр. 49). «Однажды, после демонстрации фильма «Подруги», три очень молоденьких девушки, совсем еще девочки, пришли в одну из мадридских организаций и попросили принять их в какой-нибудь отряд для работы в лазарете» (стр. 50).

В трех небольших примерах видна сила воздействия наших картин, вдохновляющая на борьбу, животрепещущая сила. И это — не только в картинах, в которых показываются военные сцены.

Таковы две картины режиссера Герасимова «Семеро смелых» и «Комсомольск», посвященные молодежи наших дней. Несмотря на их несовершенство, простой рассказ о буднях героической стройки воодушевляет и бодрит. Это достигается простотой и правдивостью, а не искусственными попытками «взвинтить» настроение, недодуманными трюками.

Молодые мастера кино со всей непреклонностью и непосредственностью привносят в свое творчество подлинный оптимизм — это органическое качество молодежи страны социализма.

От скромных и теперь кажущихся во многом наивными картин о молодежи («Парижский сапожник», «Ветер в лицо») до крупного произведения о старом ученом («Депутат Балтики») картины о молодежи пропитаны чувством уверенности, несут в себе тему юности, радости жизни.

[1] Б. Макасеев. В революционной Испании, Госкиноиздат, Москва, 1938.

В самом деле, в «Депутате Балтики» образ старого ученого полон жизнерадостности, любви к родине, веры в партию Ильича, веры в победу. Когда Полежаев, вопреки советам домашних, отправляется на заседание совета и произносит свою пламенную речь, — веришь в его неиссякаемые силы. Он молод, этот семидесятилетний старец, как молод неутомимый Чапаев в фильме Васильевых, как Артем в «Мы из Кронштадта», как Иван в фильме Довженко. Всех их воодушевляет любовь к социалистической родине, завоеванной в боях.

Но землю,
    которую
        завоевал
            и полуживую вынянчил,
Где с пулей встань,
    с винтовкой ложись,
  Где каплей
    льешься с массами, —
С такою землею
    пойдешь на жизнь,
  на труд,
    на праздник
        и на смерть! [1]

* * *

То, о чем свободно и от всей души говорят советские художники, — об этом могли только мечтать в капиталистическом обществе. В мировой литературе есть образы, несущие тему жизнеутверждения. Это Кола Брюньон Ромэн Роллана, которого не сгибает ни нужда, ни тяжести жизни в осажденном городе, ни чума, уносящая друзей и близких, ни пожар, уничтоживший его творения. Это Тиль Уленшпигель Шарля де-Костера, горе и страдания которого безграничны, но бессильны лишить Тиля единственного стремления — оптимизма. Это дядя Бенжамен Клода Тилье, во многом родственный Кола Брюньону... И он, дядя Бенжамен, переносит страдания с улыбкой.

И при всем этом — это трагические фигуры, защитная форма которых от ужасов окружающего мира — смех, улыбка. Их мечта о счастье сильна, но не целеустремлена и неясна. Они знают, что будущее должно быть счастливым, но не знают как будет добыто это счастье. Трагические фигуры!

У профессора Полежаева тоже улыбка на лице, он полон юмора. Но депутат Балтики — не «утешитель». Судьба его не трагична. Пусть не приходят его вчерашние коллеги на празднование, пусть рука уже неуверенно вдевает нитку в иголку, пусть оказался изменником ближайший из учеников, — Полежаев знает, что ему делать, он знает, что на горизонте — победа и что он — один из творцов подлинного человеческого счастья. То, что передовые писатели капиталистического общества высказывали как порыв и мечту к счастью, уже завоевано в нашей стране и записано в великой Сталинской Конституции.

[1] В. Маяковский, «Хорошо».



Кадр из фильма «Депутат Балтики»

Советские художники помнят и знают историю литературы, являются наследниками ее лучших, ее благородных традиций, но они творят искусство в других условиях и о другом человеке — человеке социалистического общества.

В свете этих общих вопросов развития советского искусства хотелось бы рассматривать вопрос о теме молодости в художественных произведениях. Теория указывает — и это подтверждает опыт искусства, — что тема молодости — не отвлеченная и самодовлеющая проблематика, не только рубрика тематического плана. Это один из коренных вопросов искусства социалистического реализма, нужный и важный для искусства в той мере, в какой он отражает действительность и служит ей. Это — вопрос о смелых решениях, неутомимых поисках новых жанров, форм, приемов для создания больших произведений.

«Советская власть ждет от вас смелого проникновения ваших мастеров в новые области «самого важного» (Ленин) и самого массового из искусств — кино», — писал товарищ Сталин в своем обращении к работникам кино 11 января 1935 г.

В связи с этим обращением не мешает напомнить выдержку из выступления товарища Сталина 17 июня 1938 г. о людях науки.

«За процветание науки, той науки, которая не дает своим старым и признанным руководителям самодовольно замыкаться в скорлупу жрецов науки, в скорлупу монополистов науки, которая понимает смысл, значение, всесилие союза старых работников науки с молодыми работниками науки, которая добровольно и охотно открывает все двери науки молодым силам нашей страны и дает им возможность завоевать вершину науки, которая признает, что будущность принадлежит молодежи от науки».

В гениальной мысли товарища Сталина — программа, содержание и форма борьбы за дальнейшее процветание и науки и искусства.

Дело чести молодежи в искусстве — бороться за осуществление этой программы в тесном союзе со старыми мастерами.





Ф. Антонов. В родном колхозе

МОЛОДЕЖЬ В АРХИТЕКТУРЕ

А. ИЗАКСОН



Социализм создал совершенно новую характеристику науке, технике и искусству. То, что достигнуто за двадцать лет под руководством великой партии Ленина — Сталина, превосходит по размаху и конкретному содержанию вековые этапы истории человечества. История никогда не знала таких темпов и такой глубины в завоевании науки, техники и искусства. Величайшие люди нашей эпохи Ленин и Сталин показали наглядно, на что способна наука, если она освобождена от голого академизма, от схоластики, если эта наука кровно связана с жизнью, если она служит целям и интересам многомиллионного народа. Советский Союз может гордиться своими учеными, новаторами, революционерами мысли и действия, своей славной плеядой героев науки, техники, искусства. С каждым годом у нас растет армия Папаниных, Кренкелей, Ширшовых, Федоровых, Чкаловых, Громовых, Стахановых, Ойстрахов, Гилельсов, Ботвинников — армия молодых сталинских питомцев, завоевывающих шаг за шагом все мировые вершины науки, техники и искусства.

Архитектура — одна из важнейших отраслей человеческой деятельности, где наука, техника и искусство выступают в едином синтезе. Архитектура в условиях социализма приобретает совершенно новое содержание и никак не может быть

втиснута в старые рамки определения архитектуры как «искусства строить» или «искусства, соединенного с техникой» и т. п. Эти определения отражают ограниченность капиталистического общества, породившего их. Разве история архитектуры когда-либо знала такие реальные задания, как планировка соцгородов, канал Москва—Волга, социалистическое метро, Дворец Советов, грандиозное по массовости и заботе о человеке строительство жилых домов, школ, детских садов, яслей, парков, театров и т. д.? В наших условиях архитектура — это искусство организовать пространственную среду жизни социалистического человека.

Все сложное и яркое многообразие нашей жизни в коллективе, — на работе, в быту, на досуге — архитектура должна организовать по-новому, в полном соответствии с социалистическим укладом жизни.

Октябрьская Социалистическая революция открыла новую эпоху в истории мировой архитектуры.

В течение двадцати лет победоносного шествия социализма жизнь разрушила немало старых канонов и установившихся многовековых архитектурных догм. К сожалению, у нас до сих пор еще сохранились архивные искусствоведы, которые рассматривают под микроскопом детали зданий и путем сличения со старыми деталями хотят определить новое в нашей архитектуре. Этих безнадежных формалистов с архивной душой можно только пожалеть за то, что мимо них проходит полнокровная жизнь, становление нового стиля, новых образов, идейно насыщенных, правдивых, грандиозных по масштабам и человечных по своему содержанию, — образов подлинно социалистической архитектуры.

Да, мы строим из того же кирпича, что и сто и двести лет назад. Но в руках социалистических строителей этот старый добрый кирпич создает новую, никогда не виданную в истории архитектуру.

Новый образ социалистической архитектуры мы ощущаем в нашем метро, на канале Москва — Волга, где каждый элемент архитектуры говорит о величайшей любви к человеку, о неисчерпаемых возможностях социализма. Этот новый образ мы особенно ощущаем в проекте строящегося величайшего в мире здания Дворца Советов. Новый стиль мощно зазвучал на Парижской выставке, где архитектор сумел в синтезе архитектуры и скульптуры выразить победное шествие молодого Советского Союза.

Круг деятельности архитектора многообразен, как многообразна жизнь Страны социализма.

Достаточно рассмотреть один пример этой грандиозной деятельности — десятилетний сталинский план реконструкции города Москвы.

1

10 июля 1935 года руководители партии и правительства товарищи Сталин и Молотов подписали замечательный документ социалистической эпохи — постановление СНК СССР и ЦК ВКП(б) о генеральном плане реконструкции города Москвы. В этом постановлении подвергается принципиальному анализу состояние Москвы, которая «отражала даже в лучшие годы своего развития характер варвар-

ского российского капитализма». Этим постановлением партия и правительство разработали десятилетний план грандиозных работ по реконструкции Красной столицы, план создания социалистического города. Генеральный план реконструкции столицы дает конкретное выражение социалистических идей, неисчерпаемых возможностей социализма и огромных масштабов социалистического строительства.



Схема планировки Москвы

Такой план может явиться только в результате победы дела Ленина — Сталина, победы социализма.

Архитектурно-строительная армия никогда еще не встречалась с таким грандиозным заданием. Какие же конкретные работы предусмотрены в этом задании? Прежде всего, сохраняя основы исторически сложившегося города, должна быть произведена коренная перепланировка его «путем решительного упорядочения сети городских улиц и площадей». «Важнейшими условиями этой перепланировки являются: правильное размещение жилых домов, промышленности, железнодорожного транспорта и складского хозяйства, обводнение города, разуплотнение и правильная организация жилых кварталов с созданием нормальных, здоровых условий жизни населения города».

Отсюда видно, как велика и ответственна роль архитекторов-планировщиков, разрабатывающих генеральный план города.

Для наглядного представления масштабов строительства и реконструкции городского хозяйства по десятилетнему плану приведем несколько цифр.

За десять лет в городе должно быть выстроено 2500 жилых домов (15 миллионов квадратных метров), 6 новых гостиниц (на 4000 номеров), вторая и третья очередь метро, 14 новых мостов через реку, 4 путепровода, канал для соединения Химкинского водохранилища с рекой Яузой, 2 большие водопроводные станции, заводы и станции для подачи газа.

За десять лет должно быть выстроено 530 школьных зданий, 17 больниц, 27 диспансеров, 50 кинотеатров, 3 дома культуры, 1 детский дом культуры и 7 клубов (в эти здания вошли и такие, как Дворец молодежи, Театр Красной Армии, уже заканчивающийся строительством, и др.). План предусматривает грандиозные работы по сооружению холодильников, хлебозаводов, овощехранилищ, фабрик питания и т. д.

Вот какая огромная работа намечена для организации социалистической жизни жителей Красной столицы!

Но, может быть, это грандиозное задание имеет чисто техническое и коммунальное значение? Какое место в этих гигантских архитектурных работах занимает искусство?

В том-то и дело, что социализм включает искусство как органическую, неотъемлемую часть всего целого. Партия и правительство в этом постановлении показывают образец разрешения архитектурной проблемы, как органического единства большевистской политики, науки, техники и искусства.

«СНК СССР и ЦК ВКП(б) подчеркивают, что задача партийных и советских организаций Москвы состоит не только в том, чтобы выполнить формально план реконструкции г. Москвы, но прежде всего в том, чтобы строить и создавать высококачественные сооружения для трудящихся, чтобы строительство столицы СССР и архитектурное оформление столицы полностью отражали величие и красоту социалистической эпохи» (из постановления СНК СССР и ЦК ВКП(б).

Красота — это одно из равноправных и неотъемлемых качеств социализма. Культура красоты, искусство ее создания, искусство синтеза, ансамбля пронизывает все задание грандиозного плана реконструкции.

Вот такой органический синтез нашей коммунистической идеологии, нашей политики, науки, техники и искусства для организации жизни человека и есть социалистическая архитектура.

* * *

В работе по реконструкции столицы участвует огромная армия архитекторов-строителей. Среди них молодежь составляет подавляющее большинство. Для уяснения процесса творческого роста молодых архитекторов чрезвычайно важно проследить, как организуется вся эта грандиозная работа, как достигается целеустремленность и неуклонное выполнение постановления СНК СССР и ЦК ВКП(б) о генеральном плане реконструкции Москвы.

Наша столица, если на нее посмотреть глазами строителя, представляет собою самую громадную в мире строительную площадку. Достаточно сказать, что в Москве сейчас строится одновременно свыше пятисот зданий. Среди этих строящихся сооружений находятся такие гиганты, как Дворец Советов, Центральный театр Красной Армии, Измайловский стадион, метрополитен, огромные жилые массивы, Сельскохозяйственная выставка и т. д.

В течение нескольких лет лучшие архитекторы Советского Союза под руководством нашего правительства работали над схемой Москвы. Десятки вариантов подверглись тщательному анализу. Многочисленные сложнейшие проблемы, связанные с жизнью огромного города, должны были найти разрешение в этой схеме. Такая схема планировки, отражающая установки партии и правительства, уже утверждена и является единым, целеустремленным началом, объединяющим работу всех архитекторов-строителей.

Автор-архитектор, приступая к разработке проекта, должен тщательно продумывать основную идею, образ сооружения в связи с назначением здания, его стои-



Перспектива Дворца Советов

мостью в связи со средой, в которой стоит будущее здание. Он должен правильно определить место здания на генеральном плане. Затем он ищет объемное решение сооружения, помня все время об ансамбле.

Ансамбль — это признак социалистической культуры. В капиталистическом государстве, когда богач строит себе дом на купленном участке, он часто не только не считается с характером архитектуры своего соседа богача, а, наоборот, требует от архитектора всеми средствами изолироваться от соседнего здания, иногда даже в целях саморекламы противопоставить свое собственное здание соседнему.

Этого не может быть у нас, где хозяином всех участков и зданий является народ. Здесь архитектор обязан считаться не только со своим ограниченным заданием дома, но обязательно с тем, что будет во всем квартале, на всей улице, или, иначе говоря, рассматривать здание как часть целого ансамбля. На разработке проекта Дворца Советов занято несколько сот проектировщиков. На работах по проектированию объектов реконструкции Москвы занято свыше трех тысяч проектировщиков.

В Москве и других крупных горадах Советского Союза организованы творческие коллективы — архитектурно-проектные мастерские, где под руководством наиболее

опытных мастеров архитектуры молодые архитекторы осуществляют проекты различных сооружений. Мастерские, выполняя одно и то же дело социалистической реконструкции и создания новой архитектуры, имеют свое индивидуальное творческое лицо, которое часто определяется архитектурно-художественной «школой» мастера-руководителя. Поскольку эти «школы» оказывают влияние на творческий путь молодых архитекторов, мы кратко остановимся на характеристике стилевых особенностей наших архитекторов.

2

Если внутри советской архитектуры мы можем говорить о «школах» в условном и весьма относительном смысле, то в международной архитектуре советская школа, советское направление в архитектуре занимают свое особое место, принципиально отличное от направления буржуазной архитектуры. Тут социалистическая культура, социалистическая система воспитания, основанная на новом укладе жизни, играет в создании стиля решающую роль. На международных конкурсах музыкантов наша советская молодежь неизменно занимает первые места. Все лучшие музыкальные силы сходятся на том, что это результат особой культуры воспитания, что существует советская школа музыки. Эта школа дает воспитаннику помимо общего и технически совершенного музыкального образования еще и то, что присуще **только** социализму, чего не может дать никакая педагогическая система капитализма. Наша школа дает бодрость, жизнерадостность, уверенность в своих силах, глубину и проникновенность исполнения.

То же в известном смысле можно сказать и об архитектуре. Архитектор Иофан и скульптор Мухина, работая над павильоном СССР на Парижской выставке, по существу выступали на международном конкурсе архитекторов, художников, скульпторов.

И мы знаем, что они вышли победителями. Советский павильон на Парижской выставке—это кусок нашей социалистической культуры. Образ павильона навсегда запоминается как сильное, чрезвычайно выразительное воплощение смелости, отваги, красоты, порыва вперед, молодости и силы социализма.

Достигнуто это органическим синтезом архитектуры и скульптуры. Тут архитектор сумел подняться до высоты обобщения архитектурных деталей в высокохудожественный и монументальный образец социалистической архитектуры.

Дворец Советов, строящийся по проекту архитекторов Иофана, Щуко и Гельфрейх, войдет в историю мировой архитектуры как величайший образец социалистического стиля. Самое высокое в мире сооружение, Дворец Советов дает величественный образ грандиозного памятника Владимиру Ильичу Ленину.

Такое монументальное обобщение, идейная и художественная выразительность образа и в то же время максимальная человечность—составляют характерную черту нашего социалистического стиля.

Эти новые особенности мы видим в архитектуре канала Москва—Волга, станций метро, Театра Красной Армии и других многочисленных сооружений нашей эпохи.

Во всем мире СССР представляет собою единственную опытную лабораторию, где в напряженном и грандиозном творческом труде вырабатывается новый стиль

архитектуры. Советский Союз обладает огромным квалифицированным отрядом архитекторов, способных отразить в архитектуре все величие нашей эпохи.

Старшее поколение этого отряда, опытные мастера воспитывают молодых архитекторов, передают им свой многолетний опыт и навыки архитектурного мастерства. Как мы уже указывали, творческое направление мастеров старшего поколения оказывает влияние на работы молодых архитекторов.

Архитектор Жолтовский — один из лучших знатоков классического наследия, ортодоксальный проводник идей классики в нашей архитектуре, руководитель строго академической «школы».

Братья Александр и Виктор Веснины — старейшие и энергичнейшие энтузиасты нового направления в архитектуре. Их творчество и воспитание молодых архитекторов направлены против украшательства, против мишуры, против лишней архитектурной детализации, мешающей простому восприятию конструктивного и функционального содержания здания.

Покойный архитектор Фомин был руководителем большой группы последователей «неоклассики». Его творчество характерно стремлением освободить классическую архитектуру от внешней аффектации, стремлением несколько обнажить классическую архитектуру и представить ее в более простых, легче воспринимаемых формах.

Среди представителей старшего поколения, руководителей творческих групп молодежи, мы встречаем известные имена в архитектурном мире: братья Голосовы, Щуко, Гельфрейх, Рухлядев, Кринский, И. Машков, Руднев, Чернышев, Дмитриев, Кокорин, Фридман, Щусев и другие. Все они имеют своих учеников и последователей.

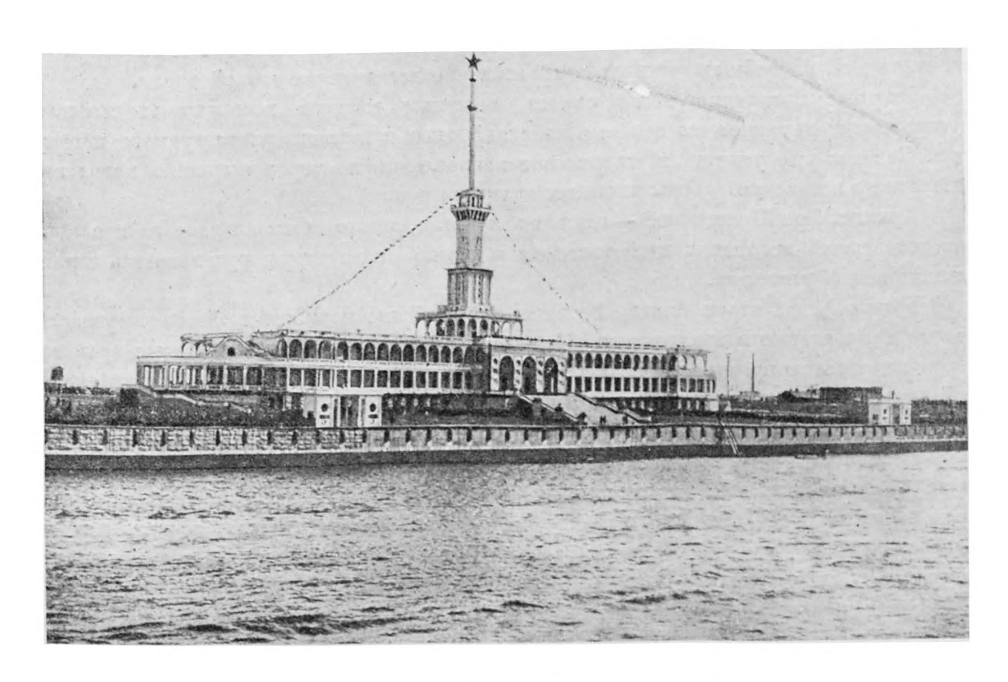
Надо сказать, что понятие «молодой» архитектор весьма относительное.

Покойный Иван Александрович Фомин уже в весьма почтенном возрасте говорил: «Ради бога, не называйте меня старым архитектором».

Сам процесс освоения архитектурного искусства настолько сложен, что требуется длительный срок обучения и практического стажа для того, чтобы сделаться полноценным архитектором. Не случайно история мировой архитектуры совершенно не знает примера вундеркинда в архитектуре.

Но если подходить с точки зрения формально возрастной, то мы можем остальную группу архитекторов условно разделить на среднее и молодое поколения.

В среднем поколении, ряд представителей которого окончил советские школы, наша архитектура имеет много замечательных, талантливых архитекторов, с энтузиазмом работающих над созданием социалистической архитектуры. Борис Иофан, автор известных монументальных сооружений; Моисей Гинзбург, энтузиаст индустриализации архитектуры; Николай Колли, строитель Измайловского стадиона; Каро Алабян, руководитель Союза советских архитекторов, вместе с архитектором Симбирцевым строящий Центральный театр Красной Армии; Аркадий Мордвинов, осуществляющий грандиозное строительство целых кварталов улицы Горького; Григорий Гольц, автор Комбината изобразительных искусств; Александр Власов, работающий над архитектурой Парка культуры и отдыха; Дмитрий Чечулин, автор станции метро, Музыкального театра; Абросимов, Великанов, Баранский, братья Мовчан, Николаев, Бабуров,



Химкинский речной вокзал. Архитектор Рухлядев

Розенфельд, Иохелес, Кожин, Буров, Соболев, Чериковер, Савицкий, Душкин, братья Яковлевы, Ершов и многие другие представители так называемого среднего поколения составляют очень крепкую группу, вместе с молодежью ведущую вперед социалистическую культуру.

Работа наших архитекторов во многом является творческим соревнованием, основная линия которого направлена на органическое внедрение нового, социалистического стиля в архитектуре.

В процессе соревнования молодежь очищается от налета различных традиций, свойственных буржуазной архитектуре и противоречащих принципам нашей идеологии.

В этом творческом соревновании большую роль играет борьба против механического перенесения всех старых форм в новое содержание нашей архитектуры, борьба против другой крайности — архитектурного аскетизма, против упрощенства и голого конструктивизма. Огромное значение в зарождении нового стиля имеет борьба против эклектики, против нагромождения форм из самых различных стилей, против крикливого украшательства.

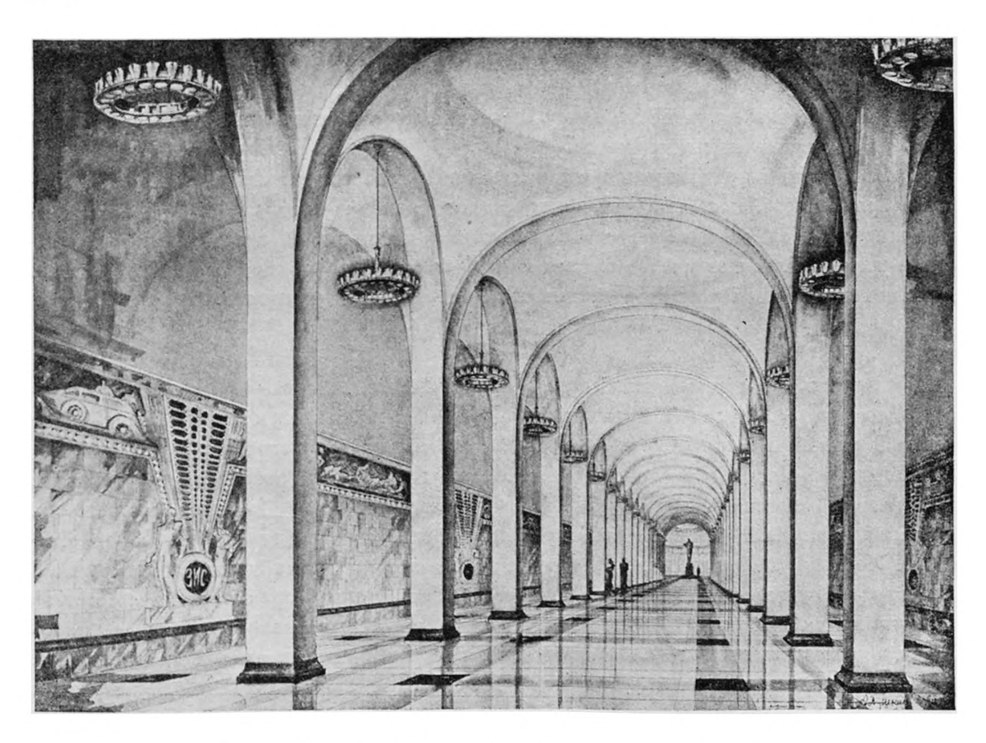
Творческие искания нашей талантливой архитектурной молодежи направлены на то, чтобы скромными средствами, бережным и любовным отношением ко всему тому, что составляет заботу о человеке, дать правдивое, художественно выразительное, культурное сооружение. Не всякое сооружение должно получить образ Дворца Советов или павильона на Парижской выставке.

В тысячах сооружений массовой архитектуры образ советской архитектуры достигается не столько монументальным обобщением громадных масштабов, сколько культурным сочетанием многочисленных функциональных, инженерно-технических экономических и художественных элементов в одно целое правдивое и выразительное сооружение.

Стиль создается не внешне формальными признаками, а органическим содержанием.

Если вы станете рассматривать отдельные детали наших станций метро изолированно, то вы ничего нового не найдете, ибо мраморная обработка и карнизики, и люстры, и арки, и пилоны, и мраморные колонны — все это можно найти в других сооружениях. Но если вы посмотрите на станцию метро в целом, на то, как архитектор решил по-новому транспортное сооружение, то таких примеров вы нигде в капиталистических странах не встретите.

Капитализм больше всего заинтересован в выколачивании прибыли из метро,— отсюда и характер оформления. Социализм больше всего заинтересован в заботе о человеке, об его удобствах, об его эстетических впечатлениях, — отсюда новое содержание и новые формы целого архитектурного решения. Так создается новый стиль.



Проект станции метро «Завод ЗИС». Архитектор Душкин

3

В новой эпохе социалистической архитектуры молодежи принадлежит решающее место.

Советские архитектурные школы в Москве, Ленинграде, Киеве, Одессе, Харькове, Тбилиси и других городах за время после Великой Октябрьской революции дали стране уже несколько тысяч архитекторов. Но проблема подготовки советских архитекторов еще далеко не разрешена полностью, ибо масштабы строительства Советского Союза настолько грандиозны, что спрос на архитектурные кадры, несмотря на большие выпуски, до сих пор еще не удовлетворен.

То, о чем может только мечтать архитектор капиталистических стран, наша молодежь осуществляет в повседневном будничном творческом труде.

Куда устроиться на работу? Эта проблема может интересовать нашего молодого архитектора только с точки зрения творческой направленности той или иной архитектурной мастерской. И он свободно выбирает себе коллектив, в котором будет работать.

Сотни молодых архитекторов, вышедших из среды рабочих и крестьян и получивших художественное и строительное образование, работают в качестве помощников, а затем и в качестве самостоятельных авторов архитектурных сооружений.

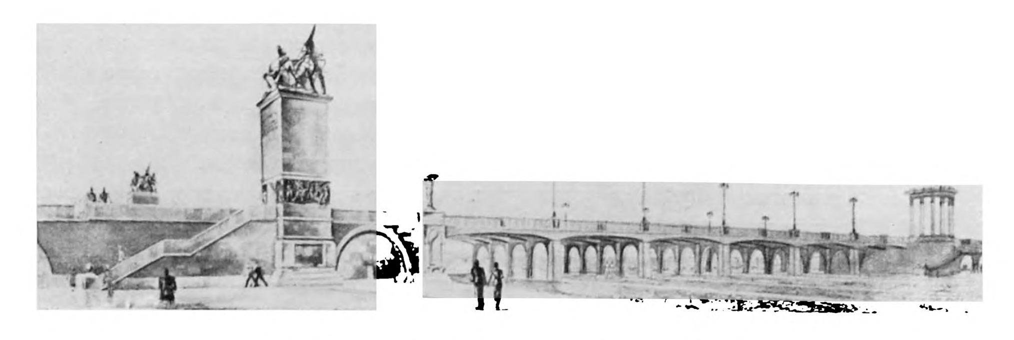
Жизненные и творческие пути молодых архитекторов многообразны, как вся наша жизнь. Приступая к рассказу об отдельных молодых архитекторах, мы обязаны сделать оговорку. В Советском Союзе сейчас очень много молодых талантливых архитекторов. Даже простой перечень зарекомендовавших себя молодых архитекторов занял бы слишком много места.

Наша задача на отдельных примерах, являющихся типичными для нашей молодежи в архитектуре, показать, как в условиях социализма выросла своя архитектурная молодая интеллигенция из слоев рабочих и крестьян. Пусть поэтому не обижаются многочисленные представители нашей талантливой архитектурной молодежи, если они по условиям размеров статьи оказались «неосвещенными».

* * *

Коллектив, проектировавший сооружения канала Москва — Волга, по преимуществу состоял из молодых архитекторов, недавно окончивших вузы. Сразу после школьной скамьи они окунулись в горячую, захватывающую стройку.

На строительстве канала под руководством опытных архитекторов работала замечательная, спаянная группа творческой молодежи: Веня Перлин, Кильпе, Аня Сущевская, Клавдия Бутузова, Михаил Шпекторов, Виктор Щипакин, Бирюков, Старостин, Морозов и другие. Вся эта группа почти в одно время кончила Московский архитектурный институт. Многие из них вначале испугались грандиозных масштабов и невиданных темпов строительства. Но уже через несколько месяцев освоились и стали испытывать творческое наслаждение, которое испытывает архитектор, когда его рисунок, чертеж немедленно претворяются в жизнь. По строительному опыту один год работы молодого архитектора на канале равен трем-четырем годам обычной архитектурной деятельности. Этот коллектив по праву гордится тем, что им пришлось



Проект путепровода в Днепропетровске. Архитектор Федосеев

участвовать в создании одного из наиболее замечательных сооружений социалистической эпохи.

Веня Перлин, сын портного-кустаря, окончив Архитектурный институт, поступил на работу архитектора на строительство Москва — Волга. Там его назначили заместителем руководителя мастерской. За энергичную и умелую работу награжден орденом Трудового Красного знамени. Сейчас он руководитель архитектурной мастерской Волгостроя.

Тридцатилетний архитектор Кильпе, сын бакинского бурового мастера, за отличную работу на канале также награжден правительством — орденом «Знак почета».

Комсомолец Бирюков всего два года тому назад окончил Архитектурный институт. Десять лет тому назад ученик ФЗУ, слесарь на заводе, а в прошлом году — помощник архитектора Рухлядева по проектированию и строительству Химкинского речного вокзала, комсомолец-архитектор Бирюков получил за отличную работу орден «Знак почета».

Архитектор Аня Сущевская, недавно окончившая вуз, за отличную работу на канале награждена орденом «Знак почета».

Это — первые представители архитектурной молодежи, получившие высокую награду правительства за ударную работу.

Типичным примером жизненного пути нашей молодежи в архитектуре является биография комсомольца-архитектора Старостина. Сын бедного крестьянина, он до Октябрьской революции не смел мечтать об обучении в школе. Рано ушел на заработки. В 1924 году Старостин поступил на работу по сносу зданий в Москве в качестве чернорабочего. Затем он прошел почти все основные квалификации строительного рабочего. Он был и землекопом, и учеником плотника, и плотником. Без отрыва от производства учился на курсах, на рабочем факультете, а затем поступил в Архитектурный институт.

В 1936 году он защитил дипломный проект, успешно закончил институт и поступил на работу в мастерскую канала Москва—Волга. И вот комсомолец Старостин, бывший землекоп и плотник, в качестве архитектора разрабатывал проект и осуществлял грандиозные монументы Ленина и Сталина на канале. Старостин рассказывает:

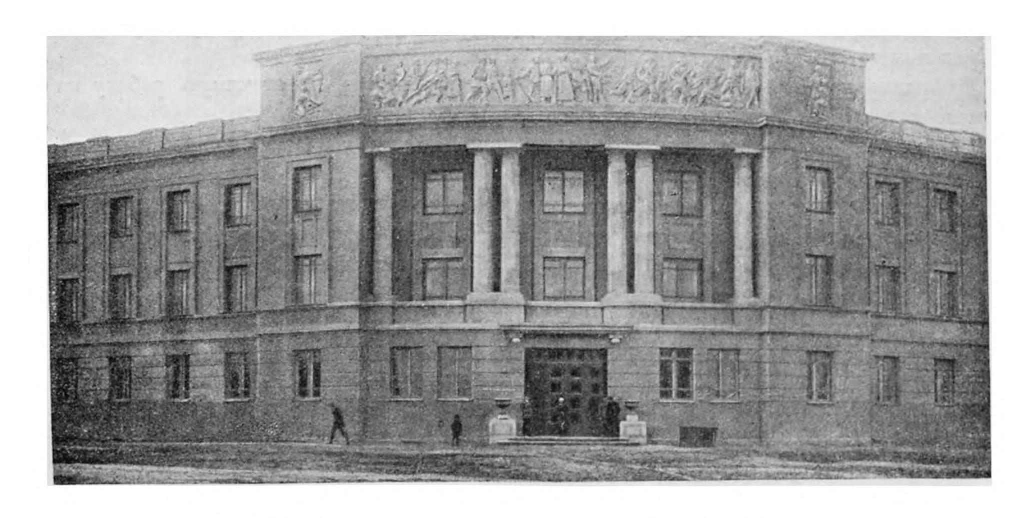
«Когда величественные монументы были готовы, я много раз отходил на берег смотреть, как волны нового моря омывают гранитные пьедесталы памятников, и я вспоминал всю свою жизнь и путь, который я прошел от бедного крестьянского сына до архитектора социалистических монументов. И я подумал, как я счастлив, что своими руками и своим искусством участвовал в создании монументов с фигурами тех, кто создал нам, тысячам таких, как я, эту замечательную жизнь».

В создании этих монументов участвовал также молодой архитектор Бурназян, который в Ереванском институте защищал дипломный проект на тему Москва—Волга. Воодушевленный идеями своего проекта, он имел возможность реально участвовать в создании грандиозного сооружения нашей эпохи.

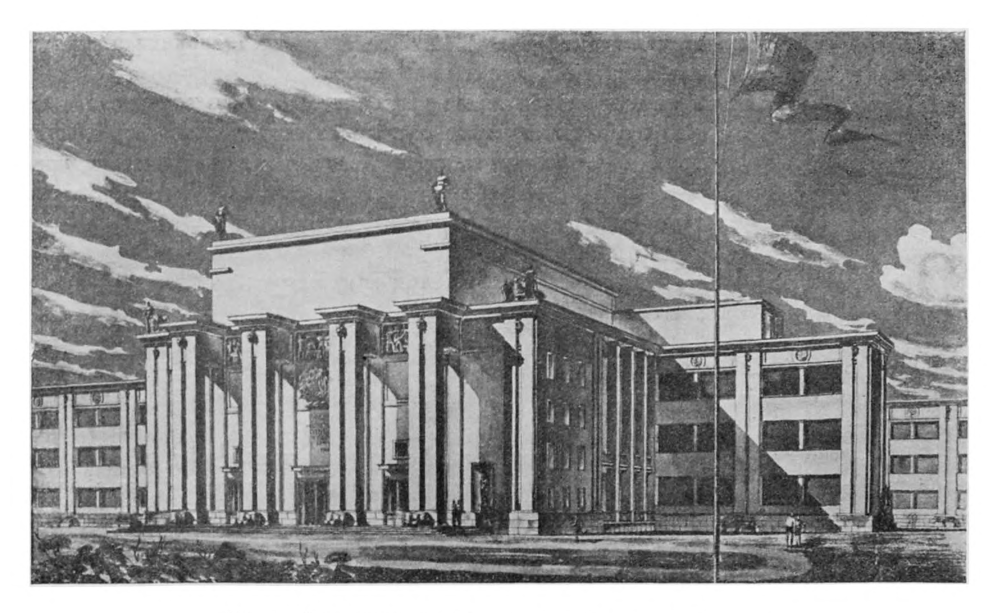
4

Большая группа талантливых молодых архитекторов сосредоточена в Академии архитектуры. Сюда стекается молодежь со всех концов Советского Союза для того, чтобы в аспирантуре Академии получить высшую квалификацию мастера архитектуры. Среди академической молодежи немало исключительно ярких и самобытных талантов. А самое замечательное — это то, что все они вышли из самых глубин народных.

Молодой, жизнерадостный архитектор Гайнутдинов прошел уже большой и разнообразный творческий путь. Сын бедняка-татарина, Гайнутдинов в «молодости» специализировался в качестве «холодного» сапожника. В свободное время отдавался любимому занятию — рисованию. Сделался художником-иллюстратором. Учился без



Дом общественных организаций в Ворошиловграде. Архитектор Олейник



Проект Дома пионеров в г. Запорожье. Архитектор Баталов

отрыва от производства, поступил в Казанский строительный институт, который окончил в 1931 году двадцати трех лет, получив звание архитектора. После окончания института Гайнутдинов работал в качестве производителя работ на стройке, педагогом-ассистентом по архитектурному проектированию. Он успел уже выстроить по своим проектам десять сооружений, участвовал во всесоюзных конкурсах и получил пять премий. Гайнутдинов написал две теоретические работы об архитектуре, напечатанные на татарском языке. И сейчас, учась в Академии архитектуры в качестве аспиранта, он спроектировал татарский павильон на Сельскохозяйственной выставке и осуществляет его в натуре. Таково творческое лицо тридцатилетнего архитектора Гайнутдинова.

* * *

Леня Баталов родился в 1913 году. Когда ему было шесть лет, умерли родители. Его вместе с братом и сестрой направили в детдом, где он провел все свое детство. В 1923 году вступил в пионеры. Детдом, в котором Леня воспитывался до 1930 года, дал большую жизненную и творческую школу. В детдоме можно было заниматься любым искусством. Больше всего тянуло к изобразительному: рисованию, лепке, живописи, выжиганию по дереву и т. д. Пионер Леня сооружал игрушечные домики, придумывал различные интересные комбинации из кубиков и мечтал стать архитектором и строить настоящие дома,—он построил бы прежде всего радостный дворец пионеров. Эта мечта стала программой в жизни Лени. Окончив девятилетку при

детдоме, он поступил в архитектурный вуз. В 1936 году успешно окончил институт, защитил дипломный проект и получил звание архитектора.

Леня с каждым днем все более убеждался в том, что его мечта осуществляется. Окончив институт, Леня, конечно, не случайно оказался соавтором по строительству московского Дома пионеров. А затем архитектора Леонида Ильича Баталова пригласили как специалиста в г. Запорожье спроектировать и построить Дворец пионеров. Архитектор Баталов выполнил задание запорожцев, заодно осуществив свою заветную мечту пионера.

Сейчас Баталов является аспирантом Академии архитектуры.

* * *

Иннокентий Мельчаков, сын иркутского рабочего, родился в 1909 году. В детстве познал то сильное пристрастие к рисованию, которое не оставляет уже в течение всей жизни.

В 1931 году окончил курсы изобразительных искусств и поступил на Архитектурный факультет в Ленинграде. По окончании института он командируется в аспирантуру Всесоюзной академии архитектуры. Сейчас Мельчаков пишет диссертацию на звание доктора архитектуры.

Творческий путь Мельчакова чрезвычайно интересен. Он с одинаковой силой выступает как архитектор и как живописец. В Ленинграде была организована его персональная выставка живописных работ, многие из которых получили высокую оценку.

Мельчаков спроектировал целый ряд сооружений. Одной из наиболее интересных его работ является неосуществленный проект монумента в память погибших героев стратосферы.

Большим творческим недостатком этой работы является односторонность трактовки содержания монумента, стремление подчеркнуть одну лишь скорбь и образ катастрофы, в то время как монумент должен выражать также и непоколебимое стремление к завоеванию стратосферы. Этот недостаток, видимо, объясняется тем, что Мельчаков, учась, долго был оторван от практической деятельности.

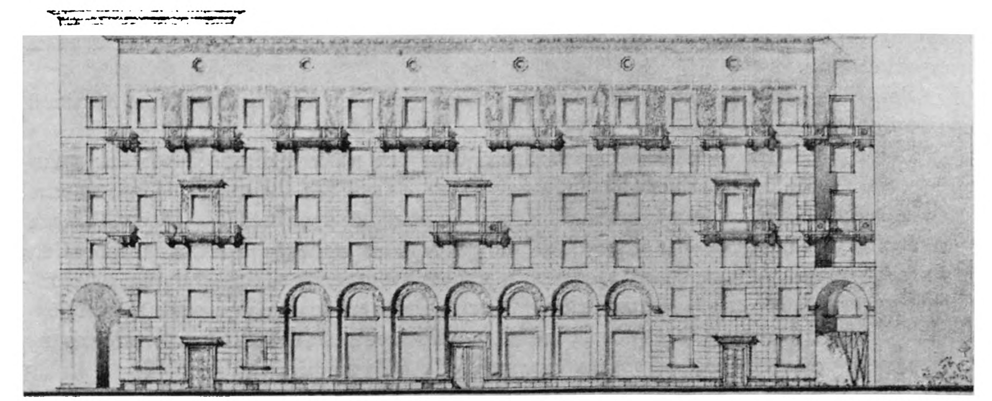
Можно надеяться, что тесное соприкосновение с жизнью окажет благотворное влияние на развитие творчества молодого архитектора. Товарищ Мельчаков серьезно занялся проблемой монументальной стенной живописи.

Он собирается включиться в разработку эскизов стенной живописи для Дворца Советов.

* * *

Отец, мать и дед комсомольца-архитектора Кости Иванова работали на текстильной фабрике б. Морозова. Костя Иванов, 1906 года рождения, в 1931 году окончил Архитектурный институт, а в 1933 году окончил теоретической курс аспирантуры института. Сейчас Иванов закончил факультет архитектурного усовершенствования и пишет научную работу на тему «Архитектура в свете научного мировоззрения».

Костя Иванов является одним из представителей нашей талантливой молодежи, которая беспрерывно сочетает свою творческую работу с научным усовершенствова-



Проект жилого дома. Архитектор Марковский

нием. Иванов — один из активных энтузиастов создания советского учебника по истории архитектуры. Он принимает активное участие в работе кабинета по теории и истории архитектуры. Молодым архитектором пройден весьма содержательный творческий путь. В 1931 году он участвовал в конкурсе на проект Дворца Советов (проект приобретен), участвовал в разработке проекта ЦПК и О для Ленинграда (проект получил первую премию и принят к постройке). Иванову посчастливилось принять участие в составлении генерального плана реконструкции Москвы. По проекту Иванова выстроен Дом Советов в г. Великие Луки, отделочный корпус завода «Готовальня», внутреннее оформление здания Мособлгосбанка и др.

Социалистическая система воспитывает молодых архитекторов, жаждущих самоусовершенствования, теоретического обобщения накопленного опыта, активных энтузиастов развития советской архитектурной науки.

Одним из них и является молодой архитектор Костя Иванов.

Эта группа с каждым годом все увеличивается, вбирая в себя все лучшее, что есть в среде нашей творческой молодежи в архитектуре (размеры статьи не позволяют нам рассказать о таких интересных представителях архитектурной молодежи, как Шейнин, Наум Ямпольский, Алхазов, Гуляев, Ершов, Олейник и многие другие).

5

До революции женщина-архитектор встречалась очень редко. Сейчас уже немало женщин, работающих архитекторами и справляющихся не хуже, а во многих случаях лучше мужчин с этой сложной профессией. В наших архитектурных вузах женщины составляют двадцать пять — тридцать процентов общего числа студентов.

Среди молодых архитекторов, принимающих участие в работе по реконструкции столицы, молодые женщины-архитекторы заняли прочное место. Архитекторы Якушева, Орлова, Колпакова, Щагурина, Бархударьян, Оранская, Пятницкая, женские бригады архитекторов на Москва—Волге: Сущевская, Бутузова, Грингаут, Галаджева и другие, — все они имеют самостоятельно выполненные проекты, осуществленные в строительстве.

Есть молодые женщины-архитекторы, имеющие уже солидный стаж и большой практический опыт.

Надежда Быкова — 1908 года рождения. Она уже восемь лет работает как архитектор. В 1930 году окончила архитектурный факультет Вхутеина. Участвовала успешно на нескольких конкурсах. Началом настоящей творческой работы Быкова считает 1932 год, когда она поступила на работу по проектированию метро. Она увлеклась работой. Участвовала в создании проекта и строительстве станции «Сокольники». Вместе с архитектором Андриканис Быкова спроектировала и построила станцию второй очереди метро «Белорусский вокзал». По третьей очереди вместе с архитектором Тарановым спроектировала станцию «Ново-Кузнецкая».

Быкова является автором проекта входа на Всесоюзную сельскохозяйственную выставку. За активную работу по проектированию и строительству метрополитена Быкова награждена почетной грамотой ЦИК СССР.

* * *

Большая группа архитектурной молодежи собрана на строительстве Дворца Советов. Трудно представить себе более целесообразную архитектурную школу, чем ту, какую проходят здесь молодые архитекторы. В различных бригадах по разработке отдельных частей, фрагментов этого гиганта архитектуры работают молодые архитекторы.

Бывший детдомовец Зенкевич работает в качестве помощника Иофана; молодой архитектор Адрианов участвовал в качестве помощника во всех конкурсных проектах, разрабатываемых Иофаном. Молодые комсомольцы Кушнырь и Белопольский (1916 года рождения), недавно окончившие вуз, работают над интерьерами Дворца Советов. Главные руководители дают о них такой отзыв:

«Они показали себя как хорошие проектировщики интерьеров, умеющие хорошо компоновать, показали чувство архитектурной формы и хорошую графику».

Среди молодых архитекторов есть и такие, как Шеховцев, выдвинутый на работу заместителем бригадира. Большой творческий рост показали молодые архитекторы Стано, Абрамов, Асеев, Жигачев и другие.

Стано делает детали главного входа и фойе помещений для правительства. Асеев делает лестницу и аванзал главного фойе. Абрамов работает над вестибюлем, фойе президиума и дипломатического корпуса. Белопольский проектирует кулуары Большого зала и аванзал бокового фойе. Жигачев разрабатывает столовую для членов правительства и библиотеку.

Архитекторы Зенкевич и Адрианов выдвинуты заместителями бригадиров и сейчас работают над кулуарами Большого зала, вестибюлем и рестораном. Пелевин и Волобуев работают над интерьером президиума Большого зала.

Объединенные общим руководством и общей идеей Дворца Советов, молодые архитекторы выполняют почетную и ответственную работу по архитектурному решению интерьеров и деталей самого величественного в мире сооружения. На Дворце Советов молодые архитекторы пройдут замечательную творческую школу, они получат то, чего не может дать вуз, — практический навык, искусство подчинения части целому, проверку творческих исканий в натуре и опыт работы в огромном творческом коллективе.

* * *

Архитектор-планировщик — специальность наиболее сложная, наиболее синтетическая. Специальность эта новая, ибо только социалистический строй мог поставить и осуществить задачу строительства социалистических городов. В Мособлпроекте, разрабатывающем проекты планировки различных городов, работают больше всего молодые архитекторы. Сюда пришла группа молодежи, окончившая аспирантуру Академии архитектуры —Важдаев, Диденко, Стенюшин. Здесь работают окончившие Архитектурный институт комсомольцы Кононенко, Трапезников. Над планировкой города Ташкента работают молодые архитекторы Оранская, Паникаров.

Бывшие активные комсомольские работники, донбассовцы Коля Пожидаев и Паша Шумный работают сейчас над планировкой городов и поселков. Их воспитывали сначала пионерские отряды, затем комсомол, а потом партия. Они учились без отрыва от производства, увлекались рисованием, упорно учились и добились великолепных результатов.

Шумный совмещает свою работу архитектора с работой секретаря парткома треста. За время работы в тресте он успел сделать планировку г. Зарайска и сейчас работает над планировкой Караганды. Такие люди, как Шумный, Пожидаев и сотни им подобных, представляют собою самое наглядное доказательство победы социализма в деле завоевания высот науки, техники и искусства поколением рабочих и крестьян, доказательство неуклонного творческого роста нашей молодой рабоче-крестьянской интеллигенции.

* * *

Из этих примеров мы видим, какой решающей силой в нашей советской архитектуре становится молодежь. Молодежь выдвигается на самостоятельную работу, и молодым широко открыта дорога к развитию своего творчества. И это не только в Москве — культурно-политическом центре Союза. То же — и в других городах нашего Союза. В качестве примера мы можем привести группу талантливой молодежи Харькова.

Архитектор Виктор Гольштейн, 1912 года рождения, является автором ряда крупных сооружений. Он получил несколько премий на открытых конкурсах, аспирант Харьковского института.

Архитектор Гончарук, 1909 года рождения, комсомолец, является руководителем третьей архитектурной мастерской Промстройпроекта и автором ряда крупных промышленных сооружений.

Архитектор Иосаф Заков, 1909 года рождения, комсомолец, получил первую премию на конкурсе проектов стадиона «Моряк» в Одессе, автор ряда значительных сооружений.

Архитектор Александр Касьянов, 1906 года рождения, — автор проектов планировки городов Харькова, Чернигова, Витебска, Каменец-Подольска и других. Молодой архитектор Касьянов пользуется уже известностью как специалист-планировщик.

Архитектор Лейбфрейд, 1910 года рождения, — руководитель первой архитектурной мастерской Промстройпроекта, автор ряда промышленных сооружений.

Этот список можно было бы продолжить, но и этого достаточно, чтобы показать, какие грандиозные творческие перспективы открываются перед нашей молодежью.

Конечно, творческий путь молодых архитекторов далеко не сплошь усеян розами. Много трудностей на этом пути. Еще много надо работать над усовершенствованием мастерства, надо впитать в себя многовековый опыт архитектурного наследия, надо уметь правильно сочетать технику, искусство и требования жизни. Все это дается упорным трудом. Но наша молодежь не боится труда и трудностей. Этому учит нас партия Ленина — Сталина. В этом духе воспитывает нас весь социалистический строй.

Можно не сомневаться, что советская молодежь справится с творческими трудностями и покажет на деле, что значит социалистический реализм в архитектуре.




МОЛОДЫЕ
МАСТЕРА
ИСКУССТВА





А. ОСТРЕЦОВ

ДМИТРИЙ ШОСТАКОВИЧ

В зале одного из ленинградских кинотеатров идет сеанс. Демонстрируется один из любимых советских фильмов—«Мать».

Над ажурными арками огромного моста реют знамена. Их несет толпа рабочих. Суровы лица. Напряжен взгляд. Твердо сжаты губы.

А дальше, за перилами моста, внизу — ледоход. Льдины наскакивают одна на другую, ломаются огромные снежные поля, и в трещинах, в бурлящей пене играют солнечные блики и брызги. Весна! Сквозь тучи прорывается солнце!

Крепок шаг молодого парня, несущего знамя. Бесстрашие и отвага на лицах девушек-курсисток, старого школьного учителя,идущего без шляпы, и пожилой женщины-работницы, платок которой развевается по ветру...

А навстречу им мчатся конные жандармы, перерезающие путь демонстрации...

Но что за страстная музыка звучит в темноте зала? Мощные аккорды громоздятся, как льдины. Они несутся ввысь и вширь и гневно звенят, стонут, рокочут.

Сквозь строй стремительных пассажей, бурных и страстных, прорываются ритмы марша. Вот, кажется, мелькнул знакомый мотив «Варшавянки». Какая неукротимая горячность, какой волевой напор в этой музыке!

Кто это играет там на рояле? Неужели простой тапер, исполняющий марши и вальсы под картины? Зажигается свет — худощавый юноша невысокого роста со спутанной прядью волос, спадающей на лоб, встает из-за черной крышки рояля.

Его кто-то останавливает из публики:

— Товарищ, какое произведение вы играли в последней части картины? Кто композитор?

— Это — мое. Это импровизация для картины, — деловито отвечает молодой пианист.

— Но это очень сильная вещь. Простите, а как ваша фамилия? — осведомляется несколько озадаченный и удивленный посетитель кино, оказавшийся страстным меломаном.

— Шостакович, — отвечает молоденький «тапер» и приветливо улыбается.

* * *

5 мая 1925 года. Огромный зал Ленинградской консерватории переполнен. Студенты, учащиеся музыкальных техникумов, преподаватели, профессора, музыкальные критики — пришли послушать симфонию одного из выпускаемых сегодня по классу композиции (проф. М. О. Штейнберга) девятнадцатилетнего ученика Ленинградской государственной консерватории Дмитрия Шостаковича.

— Вы знаете, я сегодня был на репетиции утром. И что бы ни говорили, влияние Римского-Корсакова на гармоническую ткань этого несомненно талантливого и вполне самостоятельного произведения для меня несомненно, — говорит пожилой низенький профессор молодому критику.

— Но разве только гармоническая ткань определяет характер музыки? А музыкальный язык, а развитие музыкально-тематического материала? Я вижу, что здесь гораздо сильнее выражено влияние современных западных композиторов, — возражает профессору молодой критик-музыкант. — Но, смотрите, кажется, начинают.

Удивительная музыка! Новизна и оригинальность ее звучания привлекают к себе остротой творческой мысли, смелостью инструментальных сопоставлений, свежестью и утонченностью мелодического материала. Ясность и прозрачность оркестрового стиля обнаруживают мастера. Парадоксальная игра звучностями превращает звуковой поток в какую-то причудливую феерию, поражает неожиданными контрастами и сопоставлениями, говорит о фантазии художника, которая хочет парить в мире необычайного и исключительного.

Шутливая ирония, капризная острота гротеска сменяются напористым маршем, в интонациях которого есть что-то повелительное и беспрекословное и вместе с тем ускользающе-гибкое, эластично-подвижное. Прихотливые узоры, арабески, графически точные и суховатые по колориту, сменяются мрачной сосредоточенной музыкой похоронного шествия. Но и она звучит как-то по-особенному. Это не похоронный марш в обычном смысле этого слова с типичными для него ритмами и скорбным мотивом. Музыка звучит чуточку деловито, быть может, чересчур точно и выравненно.

Слушая ее, попадаешь в какой-то особый мир музыкальных иллюзий, звуковых парадоксов. Реальный мир человеческих чувств отражен в магическом зеркале музыкального иллюзиониста, заставляющего нас поверить, что его «куклы» плачут. Впрочем, надо отдать должное — звуковые маски настолько стильно и тонко сделаны, что временами ощутимая грань между естественным и искусственным почти теряется.

И тогда начинает казаться, что эти тончайшие узоры, это волшебство звукописи и есть настоящая отраженная в музыке человеческая жизнь. Но какая?

В этой музыке много хрупкой грации и изящества и слишком мало подлинной силы. Быть может, это музыка детской комнаты с ее игрушками, няней, деревянной лошадкой, праздничной елкой и сражениями оловянных солдатиков? Быть может, это

своеобразная музыка пантомимы, в которой инструменты оркестра «играют роль», имитируют, подражают, разыгрывают подлинные человеческие страсти?..

Но вот симфония заканчивается. Ясно одно: школа дала Шостаковичу великолепную музыкальную технику, вооружила его чудесный талант исключительной профессиональной хваткой — умением доводить свой замысел до конца.

Но в жизни, в окружающей его советской действительности Шостакович мог и должен был найти подлинную силу и размах для своего дарования.

Первые шаги композитора в его творческих опытах овладения советской тематикой связаны с двумя крупными симфоническими произведениями — «Посвящением Октябрю» (с заключительным хором на слова А. Безыменского) и «Первомайской симфонией» (также с заключительным хором).

В этих произведениях композитор делает энергичную попытку создать большие симфонические полотна, посвященные образам революционной действительности. Он ищет таких средств выражения, которыми можно было бы передать гнев революционной массы рабочих, состояние подавленности у угнетенных, бодрые, полные энергии и оптимизма настроения, связанные с первомайским митингом солидарности международного пролетариата, и, наконец, чувство неисчерпаемой веры в правоту своего дела. Такими средствами в руках Шостаковича оказываются не музыкальные цитаты, заимствованные из тех или иных революционных песен, как это сплошь и рядом имело место в симфонической практике у других советских композиторов (например: «1920», «1925» В. Крюкова, «Траурная ода» Крейна, «Симфонический монумент» Гнесина, 6-я симфония Мясковского и др.), а инструментальный язык изобразительного музыкального жанра.

Композитор в этих своих произведениях не ставил своей задачей выявить какое-либо одно определившееся состояние, а пытался выразить динамичный процесс развертывания целого ряда жизненных эпизодов, объединенных единством содержания и в своей последовательности создающих картину большого эмоционального размаха и напряжения. Однако, некритическое отношение к конструктивному беспредметничеству и абстрактный, «кабинетный» метод музыкального мышления сильно мешали композитору довести его замысел до нужного конца. Дискуссионность достигнутых Шостаковичем результатов была очевидна. В музыкально-художественном плане композитор еще не сумел передать людей, которые движут революционными событиями, и события, которые раскрывают характер этих людей. Музыкальный язык Шостаковича оказался для этого недостаточно убедительным и конкретным. Отдельные удавшиеся эпизоды оказались не более как верно схваченными деталями. Симфония же в целом оставалась «бесфабульной» и «бессюжетной» поэмой, романтический пафос которой носил глубоко субъективный характер и не был пронизан подлинным знанием жизни, объективной действительностью.

Его внимание на первых порах было приковано к чисто «художническим» (музыкантским) интересам.

В эти годы (1927—1929) он творит, находясь под гипнотизирующим воздействием буржуазного западноевропейского искусства. Шостакович пишет оперу «Нос» на сюжет Гоголя, но музыкальную драматургию оперы определяет не реализм

Гоголя, а чисто внешний прием театральной оперы масок. В центре внимания композитора стоит ироническое искусство представления.

Героем музыкального спектакля делается лицедей-марионетка, а не живой человек с его страстями и переживаниями.

Стравинский с его «Маврой» — провинциально-водевильным гротеском, а не Чайковский с его искренней, правдивой лирической драмой, Эрнест Кшенек с его истерической взвинченностью, а не Мусоргский с его здоровой человечностью оказывают свое решающее влияние на молодого Шостаковича. Искусство Карла Гоцци, преломленное формалистическим театром Мейерхольда, также оказалось идейно близким опере масок Шостаковича.

Публика смотрела и слушала «Нос» как своеобразный музыкально-театральный аттракцион. Трудно было понять, насколько серьезно все, что предлагалось на сцене изумленному и временами несколько озадаченному слушателю.

Штабс-капитанша Подточина, злая и сентиментальная чиновница, и ее дочь, гадающая на трефового короля, были охарактеризованы фальшиво звучащим сердцещипательным романсом. Анекдотический цырюльник долго и серьезно пел о своем намерении испросить у сварливой и строгой хозяйки «горячего хлебца с луком» вместо полагающегося ему по утрам кофе. Писклывый фальцет как нельзя лучше подходил к его облику. Фантастический Нос, оказывающийся в звании статского советника, высокомерно и с аффектацией отчитывал майора Ковалева, осмелившегося побеспокоить его во время службы в Казанском соборе. Его пронзительно крикливые интонации вызывали смех публики. Затхлая атмосфера скверного анекдота пронизывала сцену ажиотажа петербургских обывателей, сплетничающих по поводу сенсационной новости о том, что «Нос майора Ковалева прогуливается в Летнем саду».

Вся эта с полной серьезностью поданная чепуха воспринималась как музыкальный шарж на петербургского обывателя, показанного в гиперболически преувеличенном виде.

Вместо изображения реальных людей и реальных человеческих отношений композитор изобрел целую систему условных музыкальных схем — своего рода музыкальных «амплуа», с помощью которых он организовал действие.

Так, вальс в следующей опере Шостаковича «Катерина Измайлова» служил лирической маской для квартального и полицейских, мечтающих о взятке, для любовника, обманывающего доверчивую женщину, сластолюбивого свекра, цинично размышляющего об адюльтере, для льстивых слуг, лицемерно сожалеющих об отъезде их хозяев.

Еще бо́льшую роль у Шостаковича играл галоп. Он обычно связывался с какими-либо эксцессами. В «Носе» галоп изображал нелепейшую поездку Ковалева к оберполицмейстеру. В качестве своеобразной музыкальной интермедии он раскрывал мир бездушных чиновников — «автоматических человечков», суетящихся вокруг своего бумажного делопроизводства, заменяющего им жизнь.

В музыке к картине «Одна» с помощью галопа композитор высмеивал эгоистическую, себялюбивую мечту мещанки о красивой жизни, ее (мещанки) глупую востор-

женность. В «Катерине Измайловой» галоп — изобразительное средство для всевозможных сцен грубого насилия и издевательства. Под музыку галопа челядь издевается над Аксиньей, сажая ее в бочку, Сергей совершает насилие над Катериной, свекор Катерины порет Сергея, Сергей убивает мужа Катерины, полиция арестовывает убийц, каторжницы донимают Катерину и т. д. Галопу в «Катерине Измайловой» повезло, и, как можно видеть, — в специфическом плане: он ассоциируется с детективом, разнузданной эротикой, садизмом.

Аналогична и судьба марша: когда Сергея уносят после порки окровавленного и избитого, в музыке слышны замедленные ритмы марша. В жуткой сцене, следующей за убийством мужа (Катерина и Сергей прячут убитого), мрачные краски глубоко драматической маршевой музыки придают особый колорит действию. Таким образом, в «Катерине Измайловой» маршевые формулы связаны с трагическими коллизиями, на них лежит печать фатальных убийств в доме Измайловых.

Система точно разработанных музыкальных масок, без сомнения, открыла Шостаковичу возможность виртуозного овладения музыкальной техникой в пределах данного амплуа, но в то же время она ограничила творчество композитора в его жизненной перспективе. Как ни варьировать садистически-циничный галоп, под музыку которого душат, насилуют и безобразничают в «Катерине Измайловой», все же эмоционально-смысловые возможности музыки от этого не станут беспредельными.

В неразрывной связи с системой музыкальных масок находился также «биомеханический», чисто внешний характер музыкального движения. В погоне за внешней изобразительностью композитор сплошь и рядом выключал внутренний мир человека и отказывался от глубокого проникновения в сущность человеческих поступков и действий. Жонглирование готовыми схемами накладывало на живые образы отпечаток неестественности и фальши, и совсем странными оказывались эти музыкальные маски, перенесенные в реальную жизнь наших дней, дней великой борьбы и строительства.

Взятые напрокат из арсенала прошлого музыкальные элементы — ординарные польки, галопы и пр. — неизбежно должны были вступить в непримиримое противоречие с новым жизненным содержанием. Музыка балета «Светлый ручей» явилась в этом отношении особенно показательной.

Недостаток знания жизни не искупается артистическим темпераментом и чувством, сколько бы они ни были значительны сами по себе. Он искупается упорным трудом, приобщающим человека к жизни, вооружающим его на глубокое, всестороннее понимание действительности. Нельзя создать большое художественное произведение — трагедию, оперу, симфонию, — не разобравшись и не поняв как следует неизбежно подымаемых подобными произведениями вопросов человеческого существования Незнание этой истины мстит за себя.

Шостаковича не покидала мысль создать большое произведение искусства. Музыкальный гротеск, веселое, остроумное музыкальное зубоскальство, лишенное большой двигающей его идеи, неизбежно приводило и не могло не приводить композитора к цирковому фиглярству и паясничанию. В музыке балетов «Болт» и «Золотой век» это сказалось в полной мере.

Шостакович не мог не чувствовать этого сам. Его искания каких-то новых больших чувств, его стремление изображать в музыке огромные потрясения, драматические коллизии, события, полные размаха и напряжения лучше всего говорили о том, какие задачи перед собой он ставил.

Ему удалось с замечательной силой написать музыку к целому ряду советских фильмов, посвященных самым разнообразным темам. Еще в музыке к «Новому Вавилону» Шостакович со свойственной ему остротой обрисовал мир парижской плутократии, рантье и мелких буржуа, использовав блестящий материал французской оперетты и танца.

В музыке фильма «Златые горы», трагедии по напряженной и взволнованной, Шостакович сумел раскрыть тот сложный процесс превращения темного, забитого крестьянина в сознательного, волевого бойца, который происходит с героем картины — крестьянином Петром. Шостакович нашел для этого выразительные интонации и полные глубокого драматизма музыкальные краски.

Суровый похоронный марш, замечательная музыка пролога и монументальная фуга полны огромной энергии, горячей страстности. Заслуженно любима массами его музыка к «Встречному», из которого особенно популярна лирическая «Утренняя песня».

Прекрасные образцы драматургически сильной музыки для кино дал Шостакович в «Юности Максима» и в «Возвращении Максима».

Превосходны по своей смелой выразительности характеристик и яркому колориту музыкальные картины, написанные Шостаковичем для постановки «Гамлета» в Театре им. Вахтангова, в особенности «Ночные сторожа», «Охота», «Офелия», «Похоронный марш».

Ярким образцом своеобразной манеры Шостаковича сопоставлять самые крайние настроения является и его талантливо написанный фортепианный концерт с задушевной лирикой и романтическим колоритом средней (третьей) части и озорным, юношески задорным финалом.

Как художник он жадно искал сюжета для оперы. Ему предлагали много различных тем и занимательных фабул, но они не захватывали его. В них не было нужного накала, не было того специфического сочетания острой сатиры и трагедии, которое могло привлечь к себе Шостаковича, чувствовавшего свое дарование в особых, ему одному свойственных тонах и красках. В «Катерине Измайловой» он пытался создать трагедию-сатиру. Но основным пороком этой оперы явилось забвение реальной исторической правды, принесенной в жертву формалистической «остроте» и «эксцентричности». Героиня известной повести Лескова «Леди Макбет Мценского уезда» Катерина Измайлова, купчиха, женщина-самка, убийца и отравительница, была выведена в опере как положительная героиня. Незадачливые апологеты этой оперы договаривались до того, что называли Катерину Измайлову «светлым лучом в темном царстве» (слова Добролюбова о Катерине из «Грозы» Островского). Называли ее также и Дездемоной.

Суровая критика на страницах «Правды» помогла осознать композитору тот творческий тупик, в котором он очутился. И следует признать, что композитор многое передумал и по-настоящему пересмотрел свои творческие позиции.

Борьба за принципы реалистического искусства предполагает определенные жертвы, в особенности тогда, когда речь идет о неполноценных или ошибочных по своему содержанию произведениях. Шостакович нашел в себе мужество отказаться от демонстрации подготовленной к исполнению 4-й симфонии. Прослушав ее на репетиции, он увидел, что музыка 4-й симфонии еще слишком связана с вчерашним днем, и снял ее с исполнения.

* * *

В феврале 1938 года мы услышали 5-ю симфонию Шостаковича, в которой композитор решительно становится на путь художника-реалиста. Он возвращается к тому подлинному идейному симфонизму, который безвозвратно утрачен для буржуазного западного искусства.

«Тема моей симфонии, — пишет Шостакович, — становление личности. Именно человека со всеми его переживаниями я видел в центре замысла этого произведения, лирического по своему складу от начала до конца. Финал симфонии разрешает трагедийно напряженные моменты первых частей в жизнерадостном, оптимистическом плане».

Мысль о трагедии как определенном жанре творчества, как видим, не покидает композитора. Но если раньше эта мысль носила характер чисто внешнего, формального искания, что приводило к забвению идейного содержания, то сейчас трагическое для Шостаковича связано с определенной положительной идеей.

«У нас возникает вопрос, — пишет композитор, — о законности самого жанра трагедии в советском искусстве, но при этом часто подлинную трагедийность смешивают с обреченностью, пессимизмом. Я думаю, что советская трагедия как жанр имеет полное право на существование, но содержание ее должно быть пронизано положительной идеей, подобно, например, жизнеутверждающему пафосу шекспировских трагедий».

Идея становления личности — тема, волновавшая умы величайших симфонистов прошлого: Бетховена, Чайковского, Шумана, Листа и др. Эта тема безвозвратно утрачена для современного буржуазного искусства Запада, предпочитающего машину человеку и решительно неспособного поднять знамя гуманизма — знамя, которое отныне с честью несет молодая советская культура, единственно законная наследница лучших, высоких традиций мировой культуры прошлого.

Идея становления личности. Но каким выступает человек в музыке 5-й симфонии Шостаковича? Кто он, этот человек? В первой части симфонии, музыка которой пронизана мучительной болью, скорбными возгласами и стонами, мы сталкиваемся с человеком, ущемленным жизнью и стоически переносящим свои невзгоды. Вторая часть, своего рода гофманская новелла, полна карнавальной яркости красок, остроумного пародирования старинных танцев. Ее музыка пленительна жизнерадостной песнью, грацией и сердечностью.

Третья часть вновь возвращает нас в мир скорбного размышления. Огромное largo местами носит характер экзальтированной исповеди много выстрадавшего человека. Эта музыка говорит о часах одиночества и покинутости. Это — предел само-

углубления и созерцания. Перед нами та степень горестного оцепенения, которая была знакома Гретхен в гениально созданной великим Гете сцене у храма. Но человек не один. Кроме раздирающей его сердце муки, есть еще люди, коллектив; есть воля к преодолению любых нравственных тупиков и надрывов. Правда, этой воли нет в largo, — в этом отношении Шостакович не похож на великих классиков — Баха и Генделя, у которых изображение горя неизменно сочетается с гигантской энергией сопротивления.

Сила сопротивления появляется только в финале, звучащем деловито, строго, но вместе с тем активно, целеустремленно. В музыке финала есть какая-то покоряющая стихийная страстность и суровая, местами почти грозная сила утверждения. Ее пафос — пафос творчества, положительного созидающего труда. Этот пафос жизнеутверждения бурлит, стремится вперед, грохочет и радостно возвещает о себе. Последние страницы этой замечательной партитуры полны титанического натиска, страсти и неукротимой энергии.

«Вот она, новая жизнь, могучая и прекрасная, — ей я принадлежу отныне, отринув былую боль душевных надрывов, сумрачных настроений, развеянных солнечным светом моего радостного «сегодня», — говорит композитор своей музыкой.

* * *

Шостакович талантлив. Его имя широко известно не только в СССР, но и за границей. Родившийся в 1906 году в петербургской чиновничьей среде и воспитанный в условиях, когда влияние буржуазного искусства не встречало должного противовеса, Шостакович не сразу сумел найти нужное направление своему таланту. Его искания монументальной симфонической формы, а также искания в области оперы прошли под знаком зависимости от западноевропейского искусства и не смогли дать нужных результатов. Его творческие удачи, к которым следует отнести его работы в области кино и театральной музыки, а равно 1-ю симфонию и фортепианный концерт, родились от здорового ощущения действительности и глубокого, хотя и стихийного познания ее молодым композитором.

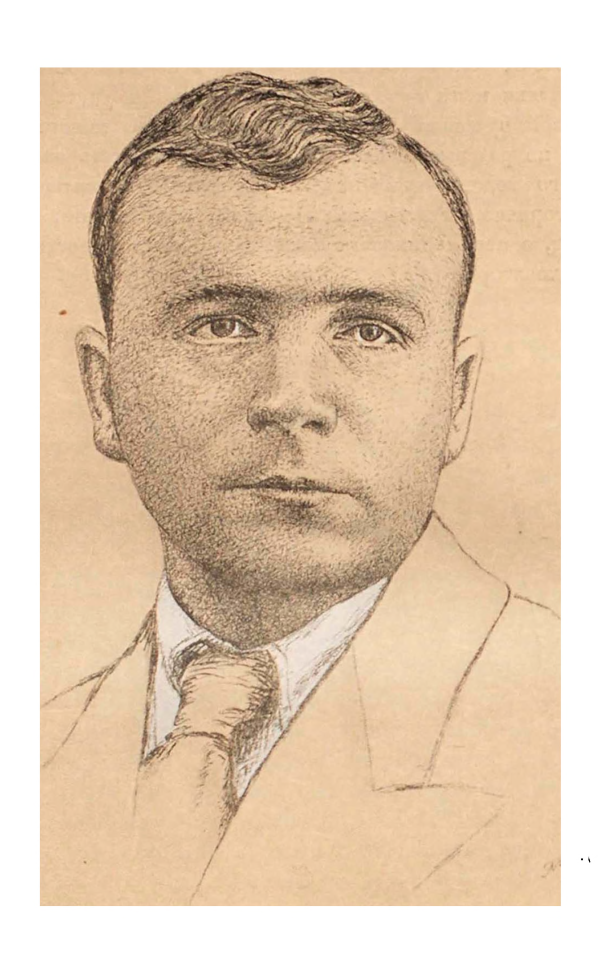
Его живая, впечатлительная натура не могла остаться равнодушной к тому положительному содержанию, которое давала композитору его работа в Ленинградском ТРАМ и его творческая практика в области кино. Задорная, искрящаяся юмором музыка в «Юности Максима», нежно-лирическая мелодия во «Встречном», трагедийно-траурный марш и полные огромного напряжения звуковые «кадры» в «Возвращении Максима» — все они рождались под прямым влиянием идейного содержания этих замечательных фильмов.

5-я симфония в этом отношении еще более показательное явление. Не отраженно, не через литературу — киносценарий или драматургическую фабулу пьесы, — а непосредственно из своего жизнеощущения создает Шостакович горячие, волнующие, искренние и правдивые музыкальные образы. 5-я симфония есть вместе с тем первая работа Шостаковича, по-настоящему подводящая итоги его творческому росту. Композитор нашел в себе силу к утверждению в своем искусстве большой, положительной идеи — той самой идеи, которой нехватало ранее его произведениям. Идей-

ность его музыки сделала и самого художника-композитора зрелым мастером. Эта идея — человечность, в нашем, советском ее понимании, сочетающая в себе чуткость к внутреннему миру личности с глубиной понимания ее общественной роли, ее долга, ее обязанностей.

Пафос жизнеутверждающего действия труда, в котором человек черпает свои нравственные силы, — таково то новое качество, которое зазвучало в финале 5-й симфонии и убедительно показало, как решает композитор свойственные ему противоречия, как растет и развивается его творчество. Вместе с тем Шостакович, по-новому подойдя к своим задачам симфониста, ни в какой мере не упростил своей творческой проблематики и ни в чем не отказался от присущих лично ему особенностей, сохранив свой чудесный яркий талант во всей полноте индивидуальных красок. Шостакович не раз высказывал свое желание написать оперу на оборонную тему, оперу большого героико-трагического размаха. Тот исключительный эмоциональный «накал», горячая страстность и трагическая острота, которые присущи музыке 5-й симфонии, с несомненностью показывают, что осуществить свое желание — в возможностях композитора.







А. ОСТРЕЦОВ

ИВАН ДЗЕРЖИНСКИЙ

Иван первничал. Здоровый и уравновешенный от природы, он еще не осознавал этого странного чувства охватившей его взволнованности. Внешне он был спокоен. Но он не мог отделаться от томительного чувства и лишь старался как можно внимательнее слушать оркестр, сегодня с особенным подъемом игравший под превосходным руководством С. Самосуда.

Шла пятая картина «Тихого Дона». По размытым, грязным фронтовым дорогам шли люди в серых шинелях, обтрепанные, рваные, усталые. Им надоело воевать. Они жадно слушали черноглазого парня с перевязанной рукой, рассказывающего, что будто бы уже и царя сняли и, видать, скоро по домам.

Но не это волновало Ивана. В ложе напротив он видел в глубине третьего ряда лицо человека, которого хорошо знал по фотографиям. Этот человек внимательно слушал и изредка наклонял голову в сторону другого человека, когда тот ему что-то говорил.

В антракте после пятой картины Дзержинского попросили зайти в правительственную ложу. В этой навсегда памятной для Ивана беседе великий вождь народов с отеческим вниманием отнесся к молодому композитору, расспрашивал его о музыке, о нем самом. В разговоре, в котором принял участие и глава советского правительства В. М. Молотов, товарищ Сталин поставил перед советскими композиторами высокую задачу — создать советскую оперную классику. Эта задача вдохновила Ивана на создание другой его оперы — «Поднятая целина».

Так молодой, малоизвестный композитор положил начало созданию советской оперы.

Дзержинскому еще не было семнадцати лет, когда он столкнулся со всей сложностью музыкальной жизни во время учебы в Московском музыкальном техникуме. Учился Иван охотно и прилежно, потому что любил музыку. Но кроме учебы он творил, пробовал свои силы, хотел стать композитором. И здесь он столкнулся с рядом препятствий.

Ярые апологеты буржуазно-европейского искусства, целиком разделявшие формалистические установки, композиторы так называемого «современнического» толка, с одной стороны, и композиторы из Ассоциации пролетарских музыкантов, канонизировавшие песни вроде «Нас побить хотели» и прикрывавшие барабанной демагогией свои левацко-упрощенческие установки, — такова была в основном расстановка сил на музыкально-творческом фронте в 1927—1929 годах.

Дзержинский обладал твердым характером. Сообразительность, а главное — независимость суждений и умение до конца отстаивать свои взгляды помогли юному, начинающему композитору избегнуть опасности подпасть под влияние сектантски настроенных группировок. «Соблазны» написать во что бы то ни стало «неповторимо оригинальную» музыку, на практике нередко оказывавшуюся невыносимым для слуха звуковым сумбуром в духе модного тогда Альбана Берга или Шенберга, так же были чужды Ивану, как и искушение подражать «стандартным терциям», как он называл рапмовские творения. Этот избыток самостоятельности в суждениях Дзержинский проявлял и в тех горячих спорах, которые с большой страстью вели молодые люди обоего пола, посещавшие техникум на Собачьей площадке, и концерты в Большом зале консерватории. Узкое сектантство и групповщина, культивируемые рапмовскими деятелями, так же были чужды независимому юноше, как и метод келейных нашептываний и разговоров с многозначительными ссылками на некие «высокие авторитеты».

В этой атмосфере трудно было учиться. Трудно было также и нормально расти творчески. Ивана даже освободили от занятий в техникуме чуть ли не за «неспособность». Дзержинскому стало ясно, что ему с администрирующими «идеологами» не по пути.

Он уехал в Ленинград. Надо сказать, что поставленный музыкальными горе-руководителями «диагноз» о его неспособности ни в какой мере не обескуражил напористого, энергичного, убежденного в своей правоте семнадцатилетнего юношу.

Крепкими узами связан был Иван с жизнью, народом, советской действительностью. Родившийся в Белоруссии в 1910 году в семье крестьянина, еще мальчиком полюбил он народную музыку. Он охотно слушал голосистых слободских запевал, веселых и шустрых частушечниц. Ему нравилось приволье и могучая ширь, звучащие в белорусской и русской песне. В родной слободке, что ютится на окраине небольшого белорусского города Городка, возле небольшого озера, в час, когда начинает клубиться туман у прибрежных камышей, возле старой плотины, веселые звуки гармони и протяжные девичьи песни, несущиеся с пригорка, где собиралась сельская молодежь, научили юношу чутко вслушиваться в искренний и простой язык народа. Позже в Тамбове, где он рос, он слышал много городских частушек, попевок и песенок, но крестьянская народная песня «привилась» в его душе, и ничто не могло изгнать ее.

Может быть, поэтому Иван, бывший всегда задорным спорщиком, любил доказывать, не останавливаясь перед тем, чтобы иногда подразнить своих оппонентов, свой любимый тезис о том, что простота и сила — главное качество музыки. Поклонникам Листа он всегда указывал на присущую этому композитору, по его мнению, театральность. Почитатели знаменитого венгерского композитора, разумеется, не могли с этим

согласиться, но они и не могли доказать Ивану его неправоту. Им оставалось одно: они сердились и прекращали спор.

В эти минуты спора Иван становился необыкновенно решительным и непоколебимым. Его неистощимость в отыскании аргументов, его смелая фантазия спорщика, подсказывающая новые и новые точки зрения, острые сравнения и аналогии, делали его сильным и серьезным противником. Он быстро умел отыскать наиболее уязвимые места в критикуемом им музыкальном явлении, будь это художественное произведение, творчество определенного композитора или целое направление в искусстве.

Порвав с музыкальным техникумом в Москве, Дзержинский с большим упорством продолжает работать над собой в Ленинграде. Он старается разобраться в классическом русском музыкальном наследстве. Мусоргский, Бородин становятся его любимыми композиторами. У первого он учится конкретности музыкального языка, остроте музыкальной характеристики. Второй дает ему неисчерпаемый материал для искания широких эпических линий. Партитуры «Князя Игоря» и «Богатырской симфонии» открывают ему секрет монументализма. Этот секрет — в умении искать и находить синтез музыкальной формы, сплачивать в единое целое разрозненные детали. Мысль о написании оперы — большого эпического полотна — все более охватывает Ивана. Организованность и единство — без них не может быть создана подлинная музыкальная драма. Одним из главных достоинств музыки «Тихого Дона» и «Поднятой целины» явилась та целостность охвата самых различных явлений, то единство взгляда, которые придали этим операм аромат подлинной жизни, естественности и простоты.

В это же время Дзержинский пробует свои силы в различных жанрах творчества. Он пишет цикл фортепианных прелюдий, небольших миниатюр, большинство из которых песенного склада. Создает два фортепианных концерта с оркестром и ряд романсов.

Поиски симфонизма, правда, еще недостаточно развернутые, приводят его к убеждению в необходимости включения в оперу больших планов музыкально-симфонического обобщения. Это стремление найти за бытовой выразительностью, за яркими, красочными деталями жизненной авансцены более глубокие линии явственно выступило в «Тихом Доне». В музыке «Тихого Дона» «тема бедствия» и «тема героической борьбы» вынесены за рамки единичного, они не связаны только с личной судьбой героев. В них чувствуется дыхание огромной и суровой действительности. Эта музыка говорит о людях, долгие годы угнетаемых определенным жизненным укладом. Она придает трагическую остроту всей сцене чтения николаевского манифеста. Ее пафос — пафос народной трагедии.

Вторая тема крупного симфонического плана в опере — это тема народно-освободительной борьбы. Взволнованно она рассказывает о решающих днях начинающейся гражданской войны. Симфонический антракт к пятой картине «Тихого Дона» — замечательная находка композитора. Это симфоническое вступление выполняет весьма существенную и значительную драматургическую функцию, — вводит нас в раскаленную атмосферу охваченной революционным брожением деревни. Внешняя оцепенелость быта дворянской усадьбы Листницких, рельефно обрисованная в начале

пятой картины, — это только пауза перед революционной грозой. Тучи уже собрались. Воздух накален. Где-то громыхают пушки.

Это постоянное искание глубокого жизненного синтеза в искусстве характерно и для формирования самого музыкального языка композитора. Дзержинский сделал для себя один весьма существенный вывод. Расширяя музыкально выразительные средства, обогащая музыкальный язык за счет интернациональной базы бытовой музыки с ее песней и танцем, композитор должен был вместе с тем подчинять свои искания в этой области принципу строгого отбора и стремиться организовать музыкальный материал в направлении большой темы, глубоких музыкальных образов, обобщений, характеристик.

* * *

Оперы Дзержинского включают в себя самый разнообразный жанровый элемент — лирику, эпос, пародию, героику, — но композитор неизменно стремится точно рассчитать смысловой эффект привлекаемых им жанровых средств. Музыкальный жанр в опере Дзержинского не доминирует как формальное задание, а всегда вытекает из жизненного контекста спектакля и незаметно вливается в общую музыкальную ткань, чтобы так же естественно уступить, когда это понадобится, свое место другим элементам.

В этом отношении — в отношении умения пользоваться жанровым материалом — Дзержинскому предстояло серьезное испытание. Ведь он писал оперы на советскую тематику. Его герои—наши современники. Они тут, рядом с нами, ходят, едят, шутят, разговаривают. Можно ли было к ним применить те оперные, штампованные (да и не только штампованные) приемы, которые допустимы, скажем, например, для оперы на сюжет из романа Майн-Рида или для балета, феерии-сказки? Разумеется, нет. Вообще в оперной драматургии навряд ли можно найти что-либо более смелое, чем сценарий оперы «Тихий Дон». Построенный на перипетии исключительного драматического размаха, он включает в себя наряду с обрисовкой характеров героев также и внушительные планы социальной борьбы с ее нервным и острым пульсом и напряженной динамикой. Кроме того, он оперирует совершенно новым словарем, выкованным в огне ожесточенных классовых битв, например:

Не австриец — наш враг
И не немец. Нам враги, кто в тылу, —
Царь, дворяне, купцы, генералы.
На бой с гадами собирайтесь, братцы,
Кто кровью солдатской торгует!
Домой с винтовками в руках!
Попили крови нашей богатеи.

Все это должно было зазвучать со сцены, где Ленский только что пел о своих печальных предчувствиях, где счастливая и трогательно обаятельная Виолетта прославляла беспечную жизнь куртизанки. Там, где мы привыкли видеть наших старых знакомых — Дубровского, Ленского, Онегина, доктора Фауста, влюбленного в Маргариту, или вероломную жестокую египетскую принцессу Амнерис, замуровывающую свою соперницу и ее возлюбленного, — вместо них должны были ходить, разговари-

рать и действовать люди, родившиеся в эпоху империалистических войн и социальных революций, — люди, с оружием в руках положившие начало невиданному ранее в истории социальному преобразованию человечества.

Вместо белых римских тог, шелковых, бархатных парижских туалетов и старомодных провинциальных нарядов дворянской усадьбы Лариных, замелькали серые красноармейские шинели, бушлаты краснофлотцев, буденновки, шлемы, деревенские тулупы и валенки колхозников и колхозниц.

Одного этого было достаточно, чтобы вывести артистов ГАБТ из состояния привычного «оперного» равновесия.

Дружный коллектив ГАБТ, с энтузиазмом взявшийся работать над «Тихим Доном» и «Поднятой целиной», встретился с самыми непредвиденными препятствиями.

Артист Евлахов, выступавший в роли Давыдова в «Поднятой целине», юмористически рассказывал, как долго он не мог привыкнуть... носить кепку и петь в ней. Артистка Кругликова проделала колоссальную работу над... освоением валенок и полушубка. А кроме того, ведь надобно было оправдать в глазах режиссера, талантливейшего Б. Мордвинова, весь внешний сценический рисунок, движения, жесты, взгляды. Надобно было уметь носить за плечами винтовку так, чтобы она ладно висела и крепко срослась со всем внешним обликом участника гражданской войны.

И прежде всего нужно было естественно и убедительно петь. Зритель не простил бы артисту традиционно оперной манеры «чисто вокального» подхода к исполнению. Суровые жизненные краски, бытовая характерность, суровый колорит великих дней борьбы и строительства — вот что могло обеспечить яркость музыкально-сценических образов, а не традиционная верность оперных теноров и баритонов внешним вокальным эффектам в духе Верди или Россини, сколь бы ни были превосходны они сами по себе.

Было ясно — вместе с постановкой «Тихого Дона» и «Поднятой целины» началась реформа оперного театра — реформа, существо которой вытекало из борьбы за новую, советскую тематику, за метод социалистического реализма, за создание высокой, подлинно народной советской оперной классики.

Столкнувшись со всеми трудностями создания подлинного советского оперного спектакля, Дзержинский должен был заново ворошить оперные традиции, многое пересматривать, от многого отказываться, в частности от пышности, вычурности, от всяких формалистических ухищрений.

Огромный успех оперы «Тихий Дон» в значительной степени объясняется тем, что драматургический костяк ее был сделан крепко и убедительно. В этом большая заслуга брата композитора, Л. И. Дзержинского, написавшего превосходное либретто. Сюжет оперы значительно отличается от ее литературного прообраза.

Аксинья в опере не «чужая жена», как в романе, а одинокая женщина, «бобылка». Как тип энергичной, решительной женщины она не стала от этого менее выразительной. Ее смелый, мужественный характер обнаруживается в безбоязненном приходе на свадьбу к Мелехову, в открытых признаниях перед его родными в ее чувствах к Григорию (в романе этого нет).

Расправа Григория с паном Евгением Листницким в опере происходит не так, как в романе: она совпадает с решением Григория примкнуть к красногвардейскому отряду. От этого скрещения широкой социальной линии с личной судьбой Григория его характеристика становится более выпуклой. Перед нами ушедший в батраки, тяготеющий к бедняцким элементам казак, который уже осознает, что наступила пора открытой борьбы с классовым врагом. Пан Листницкий для Григория не только счастливый соперник, но и классовый враг, которого надобно было уничтожить. В эпизоде убийства Листницкого Григорий обрисован не как оскорбленный и озлобленный любовник, не как романтический мститель, а как революционер-солдат, выполняющий свой классовый долг. Здесь нет ни романтической бравады, ни патологической жестокости. «Не мне судить тебя», говорит Григорий Аксинье, уходя от нее с революционным отрядом.

В музыкально-драматургическом плане опера Дзержинского поставила целый ряд интереснейших актуальных проблем, назревших в течение ряда лет, связанных с усилиями многих советских композиторов, работавших в этой области. Здесь прежде всего следует отметить принципиально новые черты в самом понимании героического жанра.

Нельзя забывать, что и здесь оправдывалась народная пословица: «Всякому овощу — свое время». Нет и не было «героики» вообще. Сам тип героики менялся в зависимости от конкретных героических условий. Традиционная трактовка героики в придворной опере Люлли с ее шествиями, маршами, сражениями, вестниками и неизменным «шумом битвы» за сценой в свое время должна была уступить место опере Гретри, рожденной в бурные дни французской буржуазной революции, овеянной духом баррикад и, может быть, самой подлинной и самой искренней из всех буржуазных опер, написанных на революционную тему. Суровый пафос оперы Гретри, верный памяти якобинцев, вобравший в себя все то, что было лучшего в плебейской героике революционных праздников эпохи Конвента, был уже навсегда утрачен в псевдоклассической опере Спонтини, в которой герои ходили в расшитых тогах, а взволнованную речь славных солдат революции сменил риторический адвокатский пафос.

Принципиальная невозможность создать сильное, правдивое искусство и неспособность по-настоящему глубоко и искренно поднять тему мужества и героики для современного буржуазного искусства очевидны.

Советская опера, в противоположность западноевропейской музыкальной культуре, имеет под собой широчайшую социальную базу для своего роста и развития. Исторический горизонт тематики советской оперы очень обширен. Но особенно ценной и важной для художественного роста советской оперы остается благодарная задача овладения тематикой и образами советской действительности. В этом — то особое значение, которое приобретают «Тихий Дон» и «Поднятая целина» Дзержинского — первые оперы, нашедшие, наконец, образы и язык, способные передать динамику революционного действия и процесс роста людей, становящихся революционерами.

Дзержинский не стремился написать «оперу без героев» или нарочито перенести акцент только на массу, что было свойствено некоторым советским композиторам (например, опера «Фронт и тыл» Гладковского, «10 дней, которые потрясли мир»

Корчмарева, «1905 год» Давиденко и Шехтера). «Тихий Дон» представляет собой более развитой жанр исторической оперы, имеющий очень мало общего с агитационной хроникой типа оперы «Фронт и тыл».

Основная тема произведения, как ее понимают и либреттист и сам композитор,— это рождение героя. Эта тема раскрывается в судьбе главного персонажа оперы Григория Мелехова. Путь, который проходит Григорий через ряд острых конфликтов своей личной жизни, приобщает его к непосредственному участию в социальной борьбе «за изменение мира»; участвуя в этой борьбе, Григорий доходит до правильного понимания своего места в жизни.

В музыке Дзержинского все время переплетаются две линии: лирическая, характеризующая личные переживания действующих лиц, и героическая. Эти линии непрерывно борются друг с другом, и если в первых картинах побеждает лирика, то чем дальше к концу, тем все большее и большее значение приобретает героическая линия, выливающаяся в финале оперы в грандиозную, широкую вольную песнь. Эта песнь пронизана «чувством плеча», революционной дисциплины и целеустремленности. И не «несчастный» любовник, а активный боец, солдат революции, идущий с пепелища своего «личного счастья» со штыком в руках защищать и строить счастье свое и своего народа, — таков образ Григория Мелехова в финале оперы.

На большом эмоциональном подъеме построен финал третьего акта, когда солдаты и казаки с пением революционных песен покидают фронт. Нам близки эти люди в серых шинелях, почувствовавшие свою силу и мощным потоком хлынувшие с ненавистных позиций в охваченную революцией страну. Простой кусок красного кумача, приколотый к штыку, служит им знаменем. В маршевом ритме их песни звучит несокрушимая воля к победе.

Финал «Тихого Дона» только ставит последнюю точку над общей динамикой этого яркого жизненного полотна. В опере совершенно нет разделения на отдельные номера; вся она построена на непрерывной музыкальной волне, каждый сценический момент вытекает из предыдущего, а непрерывность музыкального тока придает действию эмоциональную насыщенность. Горячая страстность этой музыки лучше всего говорит о том, какую силу и вдохновленность приобретает оперное произведение, когда композитором движет не бескровная ремесленническая оперная традиция, приносящая в жертву своего «культа мастерства» жизненное содержание подлинного искусства, а идея живой революционной действительности, ощущение живых людей и событий.

Большим достоинством оперы является массовость, доступность музыкального языка. Народнопесенные интонации в «Тихом Доне» — это не этнографическая стилизация, а продукт сложной внутренней переработки композитором того материала, который лежит в основе народной песни и танца.

«Музыкальный язык оперы чрезвычайно прост, — пишет композитор. — Я очень хотел добиться его оригинальности, не прибегая к искусственному усложнению. Мне кажется, что почетной задачей советского композитора является писать простую, искреннюю, но вместе с тем оригинальную и яркую музыку. Я твердо уверен в том, что каждый художник должен черпать свои творческие силы из гущи народного

творчества, только тогда он будет близок и понятен широким массам. Я очень люблю народную песню, под ее влиянием сложился мой музыкальный язык. Вся опера проникнута характером народной песни, хотя ни одной подлинной песни я не брал за основу того или иного куска оперы. Если музыка моей оперы будет волновать слушателя, вызывать в нем различные эмоции, если он будет с волнением следить за событиями и жизнью героев оперы, то это будет мне лучшей наградой за мою работу».

* * *

Говоря о создании Дзержинским двух замечательных произведений на советскую тематику, надо упомянуть о той колоссальной помощи, которую он получил со стороны писателя Михаила Шолохова. Не только многочисленные личные встречи и беседы с ним, пребывание в станице Вешенской, где живет Шолохов, личное общение со многими героями его «Поднятой целины», но прежде всего внимательное изучение его монументальных эпических полотен, глубокое проникновение в психологию его героев, изучение казачьего быта — вот что неизменно вооружало молодого композитора, стремившегося верно почувствовать социальную действительность и отразить ее в музыке, не прибегая к упрощению и схематизации.

В отношении яркого бытописательства Дзержинский идет за Шолоховым. Стоит вспомнить, как изображена в опере пьяная гульба на свадьбе у Мелехова с озорными песнями охмелевших казачек, с буйно-стремительным гопаком. От романа Шолохова идет верно почувствованная композитором атмосфера фронтовой жизни, ее своеобразный нервный ритм и краски. Штрихи, которые брошены в опере для характеристики сословной казацкой психологии в образе отца Григория, старого Пантелея Мелехова, нужны не только для тех, кому не пришлось видеть царского казака с традиционной плеткой, но и для понимания того, что, собственно, держит Григория, что приковывает его и с чем он борется. Классовое сознание бедняка-батрака, пробивающееся сквозь шелуху сословных традиций, — именно оно позволяет Григорию раньше других разгадать весь ужас войны и ожесточает его против тех, кто послал его на эту бойню. Это становление героя-революционера составляет, в сущности, тот нерв оперы, который придает ей огромную внутреннюю насыщенность и динамику.

Вторая опера Дзержинского, «Поднятая целина», его несомненная творческая удача, продолжает направление, с достаточной остротой найденное в «Тихом Доне». То новое, что отличает ее от «Тихого Дона», — еще большая ее современность. Замысел «Поднятой целины» — раскрыть в ярких, полнокровных образах, в динамике их столкновения и развития идею народно-героической борьбы за социализм, за социалистическое переустройство деревни.

Правдивый и простой эпос «Поднятой целины» Шолохова явился благодарным материалом для народно-героической оперы. Новизна музыкально-драматического жанра, в основе которого лежат картины современной нам классовой борьбы в деревне, потребовала от композитора огромной работы, чтобы избежать возможных срывов, не попасть в плен к традиционному оперному штампу. Дружная серьезная работа с коллективом ГАБТ помогла Дзержинскому. Им были созданы замеча-

тельные образы: коммуниста-двадцатипятитысячника Давыдова, волевого, энергичного партийца, лирически обаятельный образ Лушки, старика Щукаря, в котором как бы воплотился народный юмор, хитрого двурушника Островного и вороватого, размашистого кулацкого сынка Тимошки. Менее удался образ Нагульного, несколько романтизированный в музыке.

Иван Дзержинский хорошо поработал последние три года, создав два замечательных произведения. Но ему еще много предстоит работать над своим мастерством композитора — его композиторская техника должна развиваться как в отношении большей гибкости и умения обращаться с оркестром, так и в направлении дальнейшего обогащения гармонического языка и искусства полифонии. Намерение Дзержинского написать оборонную оперу «Волочаевские дни» позволит ему, без сомнения, углубить и расширить свой творческий диапазон и обогатить свою палитру художника новыми красками.







ФАБ. ГАРИН

ТИХОН ХРЕННИКОВ

Тихон Николаевич перелистывает страницы прошлого, роется в воспоминаниях.

...Декабрьская стужа. За окном синие сумерки. В большой комнате собралась вся семья. Отец, сорок лет прослуживший в табачной лавке елецкого купца Заусайлова, несколько минут назад вошел в дом и молча сел за стол. Жена его, Варвара Васильевна, поминутно уходит из столовой на кухню, чтобы дать волю слезам. Завтра на ее старшего сына Глеба наденут солдатскую шинель и угонят на германский фронт. Чует материнское сердце, что не увидит она его больше.

По комнате тихо ходит четырехлетний белокурый Тишка, прислушиваясь, как Глеб поет, аккомпанируя себе на гитаре. Вокруг него собрались братья Николай и Борис, сестры и друзья, пришедшие провести с ним последний вечер.

Тихон помнит, как Глеб поднял его высоко, крепко-крепко расцеловал и сказал:

— Расти, братец, хорошим, люби мать и отца, может, и не свидимся...

Через десять дней Глеб был убит в бою. Это произошло в феврале 1917 года.

Прошло два года. На Елец двигались банды Мамонтова. Три дня и три ночи шел непрерывный бой. Снаряды рвались над городом, на улицах стрекотали пулеметы, жители города схоронились в домах и подвалах.

Был осенний день. Черные тучи медленно плыли над городом, и дождь лил, как из ведра.

Тиша стоял на стуле у окна и смотрел на улицу. Он почему-то вспомнил в эту минуту Глеба, и то, как он играл романс, нежно перебирая струны на гитаре, и то, как он поцеловал его перед уходом. Ему казалось, что вот-вот из-за угла покажется Глеб, такой крепкий и здоровый, и мать будет гладить его русую голову. Но вдруг он услышал топот — это шли курсанты пехотной школы, их вел бравый командир.

— Мама, — закричал Тихон, — Николай идет, а за ним красноармейцы!

Варвара Васильевна подбежала к окну, прильнула к стеклу, и слезы радости выступили у нее на глазах:

— Этот хоть жив, а где Борис?

Варвара Васильевна не знала, что другой ее сын еще накануне отступил из города во главе караульного батальона.

Тиша соскочил со стула и бросился к дверям. В эту минуту над городом разорвался снаряд, и гулкое эхо уплыло в поля.

— Стой, говорю тебе! — пригрозил отец. — Тебя еще нехватало.

Тиша выбежал на улицу, пытаясь догнать полк и командира, но его вернули.

А потом в город ворвалась банда. Старик Хренников укрылся с детьми в подвале. Много ли нужно, чтобы кулаки рассказали, что два сына в Красной Армии служат. Пытать будут, повесят, расстреляют...

Но Борис и Николай возвратились. Красная Армия зашла в тыл и выбила из города мамонтовцев.

Тиша подрастал, научился сам писать и считать, дружил с Сережей — сыном директора местной школы. Однажды он упросил Сережу, и тот свел его к отцу.

— Возьмите меня в школу, Фрол Никитич, хочу учиться.

— Валяй, Тишенька, садись за парту, учись.

И Тихон стал заниматься науками. Вместе с Сережей они готовили уроки, читали книжки. Но когда над городом снова нависла опасность — с востока подходили деникинские войска, — неразлучные друзья убежали к собору, что стоял на горе над рекой. Трое суток пробыли ребята в боевой цепи, поднося патроны красноармейцам, и только после бегства золотопогонников возвратились домой.

* * *

Тихон мечтал о семиструнной гитаре. С того дня, что Глеб ушел из дому, она висела на стене, и Варвара Васильевна строго приказала никому не снимать ее: думала, авось Глеб жив, вернется домой.

Сестра Лида вышла замуж и купила старый рояль. Когда Тихон в первый раз увидел инструмент, он простоял целый час, боясь притронуться к клавишам. «Костяшек много, и все белые да черные, — думал он, — а струн не видать».

В то время в Ельце гостила другая сестра, Надежда. Она позвала флейтиста-чеха Кветона и сказала:

— Учите моего брата музыке, а я буду посылать вам из Москвы деньги.

С боязнью и любопытством следил Тихон, как у Кветона пальцы бегали по клавишам и звуки наполняли комнату. А когда Кветон уходил домой, мальчик часами просиживал за роялем, учил заданный урок, а потом подбирал знакомые мотивы.

В 1924 году в город приехал пианист Огарков. Он вышел на сцену, сел за рояль, играл долго и вдохновенно, и публика ему шумно аплодировала. Тихон пришел к Огаркову и застенчиво сказал, что мечтает стать его учеником.

Огарков любил импровизировать, и Тихон стал ему подражать. В одиннадцать лет мальчик впервые написал этюд и принес его учителю. Тот сыграл его и похвалил. С того дня Тихон стал сочинять небольшие прелюдии и этюды, но никому их не показывал. С утра он уходил к сестре и до обеда упражнялся, записывая на нотную бумагу свои маленькие сочинения.

Случай свел Тихона с Анной Федоровной Варгуниной, воспитанницей великого русского ученого Ивана Михайловича Сеченова и приятельницей Климентия Аркадье-

вича Тимирязева. Анна Федоровна была женщиной уже преклонных лет, культурной, любившей и хорошо знавшей музыку. Она ценила в тринадцатилетнем Тихоне Хренникове его незаурядность, прививая ему вкус, знакомя с музыкальной литературой.

Из Москвы снова приехала погостить Надежда со своей подругой. Услышав игру молодого пианиста, подруга стала просить его сочинения:

— Дай их мне, Тиша, а я покажу в Москве Михаилу Фабиановичу Гнесину, он большой знаток музыки.

...Тихон Николаевич помнит, как зимой 1928 года мать нарядила его в полушубок, обвязала голову башлыком и отправила в Москву к сестре. Шли каникулы, и решено было, что Тихон посетит лично Гнесина.

— Сколько вам лет? — спросил Гнесин после того, как Тихон закончил играть.

— Пятнадцать.

— В школе занимаетесь?

— В будущем году закончу девятилетку.

— Мое решение такое: езжайте домой, кончайте школу и обязательно возвращайтесь в Москву. Вот тогда мы и решим, кем вы будете: пианистом или композитором.

В 1929 году Хренников закончил школу, ему предложили работу секретаря сельсовета в Елецком районе, но юноша решил продолжать музыкальное образование и уехал в Москву. Его первыми преподавателями были: по композиции М. Гнесин, а по фортепиано — Э. Гельман.

Три года проучился юноша в техникуме, и в девятнадцать лет его приняли сразу на второй курс консерватории. Здесь же он познакомился со своими будущими преподавателями — профессором Шебалиным по композиции и профессором Нейгаузом по фортепиано.

По мнению многих, в Хренникове вырисовывался образ незаурядного пианиста. Так оно и было: Тихон Николаевич пленял своих слушателей темпераментом и задором.

Но влекло его к сочинительству, он упорно работал над фортепианным концертом, который был включен в программу вечера учащихся консерватории. Хренников сам играл партию рояля в сопровождении симфонического оркестра. С этим же концертом он выступил с огромным успехом на втором музыкальном фестивале в Ленинграде. С этого времени начинается композиторская деятельность Тихона Николаевича.

* * *

...В зале вспыхнули огни, и в хрусталиках люстр заныляли разноцветные отблески. Публика уселась, и когда все стихло, на эстраду вышел дирижер. Музыканты подняли смычки, трубы, валторны...

В ложе, примыкавшей к эстраде, сидел в углу композитор, устремив беспокойный взгляд на дирижерский пульт. Вместе с беспокойством росло и нетерпение. Композитор ждал первых звуков, он знал, что сейчас вступят скрипки, им ответят комбинированными тембрами тромбоны и трубы, и звуки вовлекут его в торжествующий круговорот.

В воздухе мелькнула палочка, и оркестр заиграл первую часть симфонии. Ее сюжет был драматическим сюжетом, в ней звучали страстные и романтические фразы, а потом все стало стихать, и запели скрипки.

Автор симфонии слушал, закрыв глаза, и в эту минуту он снова вспомнил своего брата Глеба, в последний раз игравшего на гитаре. Да, ему, кажется, удалось воспроизвести настроение того зимнего вечера, но неожиданно наступил страх — ведь слушатель этого не поймет, его не будут волновать переживания маленького Тишки и молодого композитора Тихона. Но разве в личном нет отображения большого?..

Автор слушал музыку уже с чувством легкости, он знал, что именно сейчас наступит финальная часть, и тогда перед его глазами пройдут картины прошлого, боевая цепь красноармейцев, и он, Тиша, вместе с Сережей понесут патроны под грохот снарядов.

Дирижер обернулся к раструбам инструментов, он просил, требовал силы, стихийной, покоряющей. Сила росла, но Тихон ждал, когда волна звуков достигнет вершины. И этот момент пришел. Дирижер сберег все, что хотел сказать автор, и донес это до слушателей с простотой и силой.

Оркестр умолк, а в зале взорвались аплодисменты. И когда на эстраду вышел на вызов публики композитор Хренников, аудитория была поражена, увидев юношу.

* * *

Творческий путь Хренникова определился. В его музыке преобладает песенный напев, лирические мотивы. Он нашел свои, какие-то особые краски для музыки в спектаклях «Мик» в театре для детей, «Концерт» в Театре Революции и «Много шума из ничего» в Вахтанговском. Лион Фейхтвангер, будучи в Москве, смотрел этот спектакль, был в восторге от постановки и написал коротко: «Музыка в этом спектакле органически связана с действием».

Из Филадельфии Хренникову сообщили, что дирижер Леопольд Стоковский пять раз в сезоне дирижировал его первой симфонией.

...Хренников сидит в широком кресле с карандашом в руках и перелистывает клавир своей оперы «В бурю». Ему нравится роман Н. Вирта «Одиночество», и он позаимствовал сюжет для своей новой работы. Оперное либретто — основа для композитора. Это не то же самое, что литературное произведение, написанное драматургом, новеллистом или романистом. «Кармен» Бизе — не «Кармен» Мэриме. И на помощь Хренникову пришли Вл. И. Немирович-Данченко, драматург А. Файко и дирижер С. Самосуд.

В этой опере Хренников дает две линии: одну — патриотическую, другую — любовную. Фрол Баев — крестьянин, верит и советской власти и Антонову. Он колеблется, жаждет познать правду и находит ее после беседы с Лениным. Фрол возвращается домой и рассказывает эту правду крестьянам. Он приносит односельчанам полученное из рук Ленина право на освобожденную землю. Отныне перед ним задача — увести и уберечь народ от лютых врагов.

Композитор сумел придать ариям Фрола песенный характер, позаимствовав мотивы в народном творчестве. Так, в последнем акте Фрол поет балладу о Ленине,

который зажег в нем мысль, а он в свою очередь зажигает крестьянские сердца своими речами о великом Ленине. Вся эта баллада дышит оптимизмом.

В оперу вкраплен и любовный сюжет. На пути Леньки и Наташи (дочери Фрола) много преград, но они преодолевают их. И хотя в финальной части погибают и Фрол и Наташа, но народ познал уже правду, он поет о счастье человеческом, о радости жизни на земле.

Двадцать один год прошел с того времени, как Глеба убили в бою, но любовь Тихона Николаевича к брату живет по сей день. Николай и Борис возвратились с фронта; один стал преподавателем физики, другой остался в родном городе помощником начальника станции. Работают сестры, жива Варвара Васильевна, и старушка Варгунина, и учитель Огарков. И пишут они письма жизнерадостному Тихону, ставшему талантливым композитором.







МИХ. ФЛЕЕР

АБДЫЛАС МАЛДЫБАЕВ

Замечательный киргизский акын Токтогул, поднявший свой голос против баев и манапов, при царизме подвергся жесточайшим преследованиям. Но Токтогул не согнул своей гордой головы, он звал своими песнями народ на борьбу. Царские опричники сослали его в далекую Сибирь. Но и закованный в кандалы, талантливейший человек киргизского народа, прекрасный мастер мягкой, лирической песни, слагал стихи, которые доходили до народа:

На руках и ногах гремят кандалы,
Изнуренное тело не греет рванья покрывало.
От жестоких побоев я давно позабыл,
Как играл я на комузе и как пел я, бывало.
Как бесстрашный орел, не ведавший уз,
Я невинно попал в бессердечную клеть.
И руке, под которой так пел мой комуз,
Суждено в полумраке цепями звенеть.

На родных на киргизских высоких горах
Этих лиц искаженный звериный оскал
Я и в самых угрюмых не видывал снах
И невинно в их хищные лапы попал.
То моя ль золотая певца голова
Будто инеем горькой тоскою одета,
То моя ли, акына-певца, голова
Наклонилась белее и лунного света...

* * *

Наступила новая, счастливая жизнь. Киргизский народ поет другие, радостные песни, создаваемые цветущей молодежью.

Одним из выдающихся представителей киргизской талантливой молодежи является Абдылас Малдыбаев — артист и композитор.

Малдыбаев родился в 1906 году в семье бедняка-дехканина в селе Карабулак.

Абдылас Малдыбаев прошел тяжелую школу батрачества. Еще не окрепшим одиннадцатилетним подростком он попадает «в люди» и затем несколько лет батрачит у русских, узбекских и дунганских кулаков.

Мальчик с малых лет проявляет огромный интерес к народным песням, стихам. Он мог слушать их часами. И больше всего ему нравились песни, стихи мягкие, лирические, интимные.

Ему очень полюбилась лирическая народная песенка «Акынай» (ласкательное

имя девушки). И вот однажды, работая на полях какого-то кулака, Абдылас, напевая «Акынай» и меняя строй напева, создал свою первую мелодию.

Мелодия Малдыбаева удивительно быстро распространилась по кыштакам и аилам. Изучая народные напевы, Малдыбаев сумел воплотить в первой своей мелодии элементы народного музыкального творчества.

Жадно тянувшийся к знаниям, много читавший, способный юноша по окончании сельской школы был по развитию значительно выше своих одноклассников. И в 1923 году Абдылас поступил на подготовительное отделение казахско-киргизского института просвещения в городе Алма-Ата. Учеба пошла удачно, и в 1925 году Малдыбаев был переведен во Фрунзе в педагогический техникум.

Со времени создания первой мелодии прошло несколько лет. Юноша не забыл, с каким теплом встретили трудящиеся Киргизии его песенку «Акынай». Хоровой кружок педагогического техникума вновь вызывает у Малдыбаева желание творить. Он пишет мелодии для этого кружка. Все это лишь пока любительская проба сил, но эти песни хорошо воспринимаются и быстро запоминаются. К ним относятся хоровые мелодии «Мы ленинцы» и «Кзыл-ту» («Красное знамя»).

Рвущаяся к знаниям, бодрая, всегда чувствующая заботу партии и правительства молодежь окружала Малдыбаева в техникуме. И эта здоровая среда помогла дать ростки многообразному дарованию Абдыласа. Он, поэт и композитор, пишет тексты и мелодии песен, он один из лучших актеров театрального кружка в техникуме.

Малдыбаева влечет к искусству. В 1929 году, окончив педтехникум, он переходит, вначале в качестве преподавателя общеобразовательных дисциплин, в театральную студию. Здесь окончательно определяется его путь.

Работая в студии, Малдыбаев знакомится с композитором Петром Федоровичем Шубиным, ныне заслуженным деятелем искусств Киргизской ССР. Петр Федорович сразу же оценил одаренность Малдыбаева и начал обучать молодого композитора. Он же впервые познакомил Малдыбаева с нотной грамотой.

Через год Малдыбаев оставляет работу преподавателя и переходит в театр в качестве актера. Начало актерской деятельности положил любительский кружок в педтехникуме, «боевое же крещение» Малдыбаев получил в 1931 году, когда Киргизский театр ставил пьесу Фурманова «Мятеж», переведенную на киргизский язык. Малдыбаев дебютирует в роли Ерыскина. Затем он с успехом выступает в ряде киргизских пьес.

Быстро развернулось и окрепло под заботливой рукой партии и советской власти богатое дарование юноши. Малдыбаев как актер уже занимает ведущее место в театре и в то же время серьезно работает над созданием киргизской музыки.

Первая крупная композиторская работа Малдыбаева — музыка к пьесе Джантошева «Карачач». Пьеса выдержала много постановок в Киргизском театре и имела успех.

Затем следуют еще два больших творческих успеха. Вместе с композиторами Власовым и Фере Малдыбаев пишет замечательную музыку к музыкальной драме Юсупа Турусбекова «Аджал ордуна». Эта драма рассказывает о кровавых событиях 1916 года, о бегстве разоренного, затравленного киргизского народа в Китай и о возвращении его на возрожденные советской властью берега Иссык-Куля. В этой пьесе Малдыбаев выступает в роли Бектура.

Как музыка «Аджал ордуна», так и игра Малдыбаева в роли Бектура получили высокое одобрение местной критики. Эту пьесу трудящиеся увидят во время декады киргизского искусства в Москве в начале 1939 года.

1937 год навсегда останется незабываемым годом в жизни Малдыбаева. Киргизское правительство присвоило Абдыласу Малдыбаеву, молодому талантливому киргизскому композитору и артисту, звание заслуженного деятеля искусств Киргизской ССР. В этом же году он был избран депутатом в Верховный Совет СССР от Ошского избирательного округа.

Киргосиздат выпустил сборник мелодий Малдыбаева, в который вошли его тридцать наиболее распространенных вещей. В этот сборник вошли лирические песни и напевы о глубокой, чистой любви советской молодежи, любви джигита и девушки. Например, «Кзыл джолукчан»: юноша любит девушку в ярком красном платочке, она хорошая труженица, и он поет о том, как они вместе будут жить, работать, творить. Кроме лирических, в сборник вошли песни героические: о труде, ставшем делом чести, доблести и геройства («Забойщики»), о несокрушимых красных всадниках («Кзыл отчандар») и т. д.

Сейчас Малдыбаев вместе с композиторами Власовым и Фере пишет музыку к первой киргизской опере «Ай Чурек», которая также включена в репертуар предстоящей в Москве декады киргизского искусства.

Подобно бессмертной поэме Шота Руставели «Витязь в тигровой шкуре», в кыштаках и аилах, городах и рабочих поселках Киргизии поют и рассказывают отрывки из народного сказания о батыре Манасе и его сорока ближайших соратниках («Кырк чоро»).

Многие годы роман в стихах передавался из уст в уста. До революции были лишь отдельные попытки записи отрывков «Манаса». Только расцвет национальной по форме и социалистической по содержанию культуры Киргизской республики дал возможность осуществить величайшее дело записи и издания на киргизском и русском языках произведения великого киргизского народного эпоса.

Опера «Ай Чурек» сделана на материале «Манаса». Использован чрезвычайно интересный отрывок сказания о любви сына Манаса Семетея к девушке Ай Чурек.

* * *

Заслуженный деятель искусств Киргизской ССР, депутат Верховного Совета СССР, артист и композитор Абдылас Малдыбаев подал заявление о вступлении в ряды ВКП(б).







А. ЛИЛИЕНФЕЛЬДТ

КАРА КАРАЕВ

Кара Караев родился в Баку. Его детство и отрочество прошли в большом портовом городе.

Воспитанный на европейской литературе и по европейскому образцу Караев видел мир через призму музыкальных образов и любил все, чего нет на Востоке. Он грезил петергофскими фонтанами, пышной позолотой строений Растрелли и даже сочинил музыку к «Царскосельской статуе».

Мечта стать музыкантом зародилась в раннем детстве. Десяти лет Кара начал учиться игре на рояле. В городском музыкальном училище был создан для детей «класс слушания музыки», в котором преподаватель, играя на рояле отрывки из опер, объяснял юным слушателям построение музыкальных образов. Кара посещал этот класс, и постепенно в нем крепло решение стать композитором. Он рассказал о своем плане младшему брату — Мурсаит. И тут же, для большей убедительности, отбарабанил на рояле первое музыкальное сочинение. Это была неповторимая импровизация, в которой журчание ручейка в песчаных степях чередовалось с победным кличем индейца, снявшего скальп с бледнолицого, рычанием страшной багиры, плачем Ярославны и заканчивалось мощными басовыми раскатами, что означало «Бородинское сражение».

Кара старательно объяснял брату значение каждой музыкальной фразы, но Мурсаит все равно ничего не понял.

Окончив девятилетку, Кара поступил в Бакинскую консерваторию, в класс композиции руководимый профессором Рудольфом.

Бакинская консерватория воспитывала своих питомцев на классических творениях западноевропейских и русских композиторов. Азербайджанские народные мотивы, с их величественным и суровым эпосом мугамов и многообразной лирической импровизацией ашугов, почти не изучены. Больше того, долгое время в музыкальной среде

существовало мнение, что тонкие, вычурные мелодии азербайджанских народных напевов вообще не поддаются нотной записи.

Азербайджанская национальная опера возникла только в 1908 году. До революции она влачила жалкое существование, не имея даже собственного помещения. Народным певцам — ашугам — был запрещен вход в большие города. Царское правительство стремилось задушить национальную культуру порабощенного народа. Только при советской власти возродилось национальное искусство Азербайджана. Талантливые композиторы Узеир Гаджибеков и Муслим Магомаев, обратившись к сокровищнице национального искусства, создали подлинно советские оперы «Кер-Оглы» и «Нергиз».

Караев познакомился с Узеир Гаджибековым. Беседа с этим замечательным композитором и человеком открыли перед юношей совершенно новый мир музыкальных образов. Караев ищет встречи с ашугами, делает нотные записи их песен и сочиняет собственную музыку, построенную на народных мелодиях.

Заслуженный артист азербайджанской республики Бюль-Бюль (Мамедов) предлагает Караеву принять участие в работах кабинета национальной музыки. Юный композитор с радостью принимает это предложение и с свойственным ему темпераментом отдает все свои силы изучению национальной музыкальной культуры. В это же время происходит еще одно событие, оказавшее огромное влияние на всю последующую научную и творческую деятельность молодого композитора,—Караева принимают в комсомол. В эти радостные дни он делает первые записи своего будущего большого произведения для рояля с симфоническим оркестром — «Поэма радости». Но неожиданно нахлынули новые события: Бюль-Бюль назначает Караева начальником экспедиции в Нухинский горный район. Работу над «Поэмой радости» пришлось отложить, и с группой музыкантов и техников, вооруженных сложной звукозаписывающей аппаратурой, Караев уезжает в горы.

Много веков народ Азербайджана копил сокровища своего эпоса — поэтические легенды пастухов и табунщиков, песни бедняков, ашугов, передавая их от отца к сыну. На пастбищах, в долинах и аулах, спрятанных среди суровых гор, народ поет теперь песни о далеком прошлом и прекрасном будущем.

Азербайджанский народ готовился к декаде своего искусства в Москве. Весть о том, что лучшие музыканты и певцы будут выступать в столице Союза и их песни и музыку придет слушать великий Сталин, всколыхнула самые глубокие слои народа. К Караеву приходили пастухи и певцы с просьбой послушать их. Это, с одной стороны, очень облегчало работу экспедиции, так как «материал» сам шел навстречу, но, с другой стороны, «материала» было так много, что Караев и его товарищи работали буквально от зари до зари, а по ночам, когда спадала жара, музыканты с новым воодушевлением играли на своих незатейливых инструментах.

В Нухе Кара провел районный слет ашугов. Старый ашуг Паша, уже потерявший голос, играл на сазе. Его песнь рассказывала о купце, вероломно обманувшем ашуга, и ашуг сложил эту песню, ибо только песней он мог отомстить бесчестному купцу.

* * *

Из дальних районов Нухи, от границы Дагестана, пришли зурначи. Они шли по улицам города, и все жители, бросив свои дела, провожали играющих.

В одном из горных селений к Караеву пришли чабаны. Горные пастухи очень редко спускаются в долины, а иногда и всю жизнь проводят у снеговых вершин. Приход чабана — большое событие. С раннего детства он играет на своей примитивной свирели — тутак.

Чабан пришел к Караеву и сказал, что будет играть и пусть юноша учится его музыке, потому что лучше этой музыки еще никто не придумал. Чабан играл. Он смотрел на косые лучи заходящего солнца, на объятые пожарищем облака, в темноту ущелий, на трепет густой листвы чинар и строил фантастические и прекрасные образы. Действительно, юноша еще никогда не слышал такой прекрасной импровизации. И не только Караев, глубоко понимающий и чувствующий музыкальные образы, но и все селение, как зачарованное, слушало игру.

Экспедиция Караева собрала огромный материал. Она вернулась в Баку не только с нотными записями народных мелодий, но и с лучшими творцами этих мелодий — чабанами, зурначами, ашугами.

В городе Караев закончил «Поэму радости», получившую высокую оценку из уст такого знатока народной музыки, как Узеир Гаджибеков. Ободренный успехом, Караев приступил к созданию нового произведения. Оно задумано как совместное выступление хора, оркестра и танца. Это произведение Караев посвятил великому Сталину, оно называется «Песня сердца». Слова этой песни написал поэт Расула Рза. Кара Караев сообщил нам вольный ее перевод:

«Мы, цветы, выращенные тобой, привезли с собой восторг и радость из обширных полей Азербайджана. Наша песнь, наш саз поют об этом.

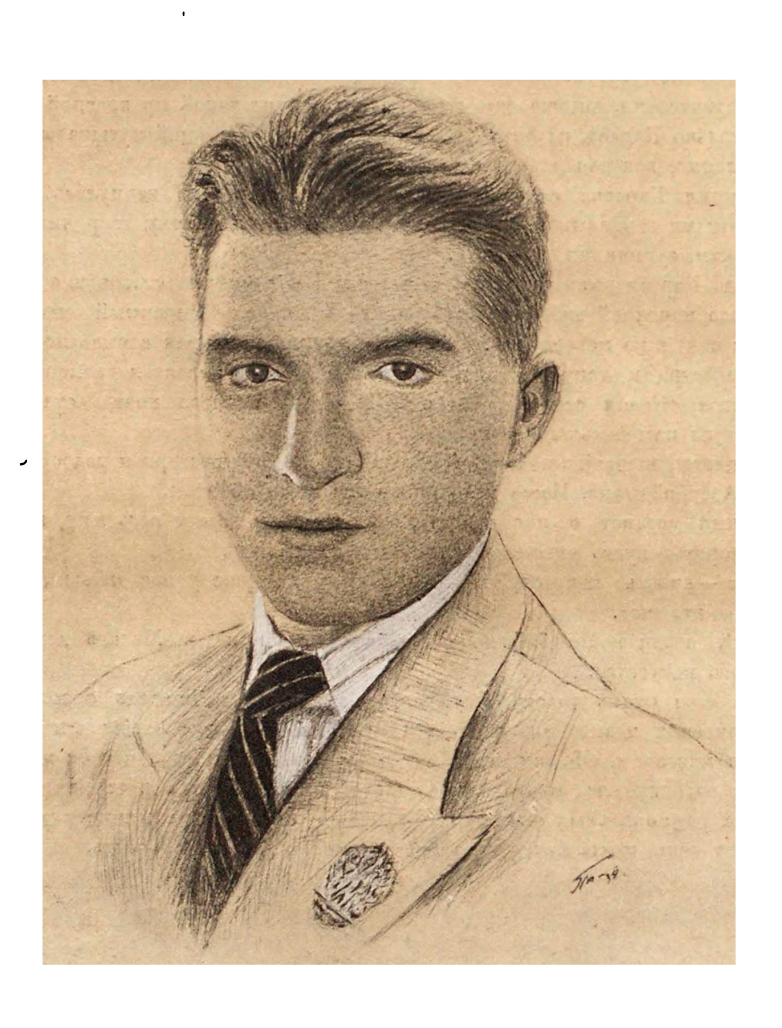
Твое имя вселяет в нас радость, со счастием встает весь мир, и старый, и молодой говорят — пусть здравствует наш великий вождь.

Ты сам — счастье народов, ты — око народа, на душе у нас твое имя, и каждое слово славе — это ты».

«Песней сердца» азербайджанский народ закончил в Москве декаду своего национального искусства.

Караев еще очень молод. Ему всего двадцать лет. Впереди огромная жизнь, полная творческих планов и исканий. Он еще очень мало создал для того, чтобы считать себя мастером. Но он приобрел массу знаний, впитал в себя живительные соки народного искусства, и это принесет свои плоды. Кара Караев мечтает о создании больших национальных симфоний, о целых национальных концертах и операх, и недалек тот день, когда эти мечты превратятся в действительность.







Д. РАБИНОВИЧ

ЭМИЛЬ ГИЛЕЛЬС

Весной 1933 года в Москве происходил первый всесоюзный конкурс музыкантов-исполнителей. Десятки молодых артистов — представители разных видов музыкального творчества — певцы, скрипачи, виолончелисты, пианисты проходили перед требовательным жюри.

Не только члены жюри, в большинстве своем заслуженные профессора, имеющие за своими плечами не один десяток лет педагогической деятельности, не одну сотню прошедших через их классы учеников, не только сами участники конкурса съехавшиеся со всех концов необъятного Советского Союза, но и публика, наполнявшая Большой зал консерватории, — все понимали значительность происходившего.

Это был не простой конкурс музыкантов. Это было состязание, в котором победителю выпадала высокая честь получить звание лучшего из молодых представителей музыкальной культуры Советской страны. Совершенно понятно, как высоки были требования, предъявлявшиеся к участникам соревнования, сколь значительны должны были быть талант и уровень мастерства у тех, кто должен был войти в число лауреатов конкурса.

Действительно, состав участников конкурса был исключителен. Один за другим проходили перед жюри одареннейшие музыканты, многие из которых за годы, протекшие со времени конкурса, успели завоевать себе и широкую популярность у советской аудитории и почетное место на нашей концертной эстраде.

Очень сильна была на конкурсе пианистическая группа. А. Иохелес, Э. Гроссман, И. Аптекарев, целый ряд других, ныне хорошо известных стране пианистов, сменяли друг друга на эстраде Большого зала. Имена некоторых из них уже и тогда были популярны в музыкальном мире. Молодые пианисты, в большинстве воспитанники Московской и Ленинградской консерваторий, не раз с большим успехом играли и до конкурса на консерваторских вечерах, а иногда и в публичных концертах.

Выступления талантливой пианистической молодежи вызывали у аудитории порой сдержанное одобрение, порой шумные восторги. Однако, все уже как-то пре-

сытились продолжавшимся несколько дней парадом молодых дарований. И когда уже в самом конце конкурса ведущий объявил об очередном выступлении: «Эмиль Гилельс. Одесса. Год рождения 1916. Класс профессора Берты Михайловны Рейнгбальд» — это прошло почти незамеченным. Разве только кое-кто изумился чрезвычайно юному возрасту этого никому неизвестного участника конкурса.

На эстраде появился очередной конкурсант. Небольшого роста, крепко скроенный, со спокойным, слегка лукавым и вовсе не «поэтическим» лицом, он без малейших проявлений нервозности или испуга, почти деловито прошел через эстраду и сел за рояль.

Когда он заиграл, все сразу насторожились. Юноша исполнял произведение, написанное некогда Бахом для скрипки соло и уже в наши дни переложенное для фортепиано Леопольдом Годовским, магом и кудесником пианистического мастерства, всемирно известным пианистом.

Этот необычайный музыкант, обогативший фортепианную литературу целым рядом талантливых обработок, мало считался с обычным пианистическим уровнем. Он не рассчитывал на исполнителей среднего калибра. Вкладывая в свои обработки накопленный им за долгую жизнь артистический опыт, безукоризненное знание возможностей фортепиано и человеческой руки, Годовский создавал произведения, прекрасные, но совершенно необычайные по трудности исполнения.

Гилельс играл sol-минорную фугу Баха — Годовского. С первых же тактов этой фуги и жюри и публика поняли, что на эстраде происходит нечто, по своим масштабам превосходящее все, что было на этом столь богатом талантливыми пианистами конкурсе. Легкость, с которой Гилельс преодолевал самые невероятные трудности, казалась непостижимой. Но не только в этом сверкающем фонтане виртуозности таилось то, что приковало к себе внимание аудитории.

Не менее поразительным был железный волевой ритм, пронизывавший все исполнение, не менее удивляли спокойная уравновешенность уверенной игры молодого пианиста, поразительная простота трактовки, лишенной и тени преувеличенности, чуждой какой бы то ни было вычурности и надуманности.

Гилельс заканчивал свое выступление листовской фантазией на две темы из оперы Моцарта «Свадьба Фигаро». Это монументальное произведение не было дописано Листом. Много лет спустя, когда Лист уже умер, другой великий пианист, Ферруччио Бузони, завершил начатую работу.

Два гения игры на фортепиано потрудились над тем, чтобы облечь пленительные моцартовские темы в блистающий виртуозной роскошью фортепианный наряд.

Опять, как и во время исполнения Гилельсом фуги Баха—Годовского, замерли и жюри и публика. Какая поразительная сила таилась в этом юноше! В гилельсовском исполнении нет и намека на какие-то попытки (столь частые даже у первоклассных пианистов) сторонкой обойти встречающиеся в произведении трудности; в нем нет и тени стремления внешними ухищрениями прикрыть какие-то внутренние изъяны пианистического мастерства.

Таков Гилельс теперь. Таким предстал он и перед изумленной аудиторией первого всесоюзного конкурса.

В «Свадьбе Фигаро» есть одно место, очень неприятное для пианиста: в обеих руках — идущие в противоположном направлении стремительные потоки двойных нот, терций. Терции вообще препротивная вещь. Они требуют исключительной силы и ловкости пальцев. А тут они даны сразу в двух руках и в довольно неудобном расположении.

Редкий исполнитель, играющий «Свадьбу Фигаро», обходится в этом месте без «мошенничества». Обычно кое-где пропускаются особенно неудобные ноты, в расчете, что на фоне общей звучности такая уловка останется незаметной. У Гилельса терции были абсолютно честными; он играл их с такой тщательностью и отчетливостью, как если бы это была простая гамма.

Еще одно качество молодого пианиста поразило слушателей — необычайный напор, настоящая стихийность игры, увлекающая и зажигающая аудиторию. Это не была неистовая несдержанность, буйство темперамента, сокрущающего все на своем пути. Нет. Здесь была просто очень большая внутренняя сила, здоровая и полнокровная.

Когда Гилельс кончил играть, в зале произошло нечто невообразимое. Публика вскочила с мест и бросилась вперед, чтобы рассмотреть этого замечательного пианиста. Даже члены жюри, которых само положение должно было бы удержать в рамках внешнего бесстрастия, устроили Гилельсу овацию.

* * *

В дни, последовавшие за окончанием конкурса, в ряде газет появились статьи, утверждавшие, что на пианистическом небосклоне взошла новая звезда первой величины. Но, в сущности, конкурс 1933 года вовсе не был первым крупным событием в жизни молодого виртуоза. У семнадцатилетнего юноши уже была довольно большая артистическая биография.

Гилельс стал учиться играть на рояле с пяти лет. Его первым учителем был Яков Исаевич Ткач, одесский преподаватель, получивший в свое время образование в Парижской консерватории, прекрасный музыкант и педагог, многие из учеников которого стали известными пианистами.

Я. И. Ткач сразу угадал в мальчике незаурядное дарование. Уже начало занятий подтвердило правильность этого диагноза. Сам Я. И. Ткач так рассказывает о первых годах его работы с Гилельсом:

«Школа Бейера была пройдена с молниеносной быстротой в пять недель. Уверенность и четкость ритма, отличающие взрослого Гилельса, проявились уже тогда, в первые дни занятий, когда мальчик играл упражнения из «Школы» и легкие этюды Лютша.

Был ли он прилежен? Во всяком случае мальчик не ленился.

Эмиль двигался вперед семимильными шагами. Через несколько месяцев он играл все три тетради этюдов Лешгорна, через год — сонатины Клементи и к концу второго года — маленькие прелюдии Баха и do-мажорную сонату Моцарта».[1]

В 1924 году восьмилетний Эмиль поступил в Одесский музыкальный техникум.

[1] Я. Петров, «Советское искусство», 28 июня 1938.

Его дарование и необычайный в таком юном возрасте уровень технической подготовки поразили всех. Уже тогда в Гилельсе проявлялись свойства, и ныне отличающие его игру, — удивительная уверенность и живой, четкий ритм.

Первый концерт Гилельса состоялся в Одессе, когда пианисту не исполнилось еще и тринадцати лет. Тогда же и появилась первая рецензия о нем. Эта рецензия — яркое свидетельство того, как быстро развилось дарование Гилельса.

«В закрытом концерте ВУТОРМ показал одиннадцатилетнего (рецензент ошибается: Гилельсу было тогда уже около тринадцати лет. Но и для этого возраста то, что отмечено в рецензии, достаточно характерно. — *Д. Р.*) пианиста Милю Гилельса (ученика преподавателя Ткача), судьбой которого не могут не заинтересоваться наши музыкальные круги.

Большая одаренность ребенка не подлежит сомнению: так играть в одиннадцать лет, как играет Миля Гилельс, можно лишь при наличии крупного музыкального таланта. У Гилельса многое совсем не по-детски сделано, обработано и закончено. Как в отношении техники, так и передачи исполняемой музыки ничего случайного, небрежного и очень немного наивного. Все четко, выдержанно и продумано.

Последнее от педагога. Педагога же можно приветствовать за то, что он не загружает детского восприятия эмоциональной музыкой, предлагая ему преимущественно светлые, безмятежные звучания Скарлатти, Мендельсона и др. Исключение — «патетическая» соната Бетховена, в которой педагог пересусердствовал в отношении фразировки, благодаря чему она прозвучала слишком искусственно.

У Мили Гилельса хороший талант и уже большие достижения. Он имеет все права на внимание и всяческую поддержку». [1]

Следующим педагогом Гилельса была Б. М. Рейнгбальд, в класс которой он попал в 1930 году при поступлении в Одесскую консерваторию. Характеризуя особенности игры юного Гилельса, Б. М. Рейнгбальд во многом сходится с вышеприведенными высказываниями Я. И. Ткача. В своей статье «Годы учебы Эмиля Гилельса» [2] она пишет:

«Уже в детстве Эмиль проявлял исключительное чувство ритма, чеканность, точность исполнения. Он замечательно улавливал форму и стиль исполняемого произведения, никогда не жертвовал целым ради деталей. Он обладал природными феноменальными виртуозными данными, над шлифовкой и отделкой которых мы неустанно работали. К произведениям лирического характера он не питал интереса; проходя их в классе, мы избегали играть их в концертах. Я старалась сохранить его индивидуальность, не навязывая ему ничего чуждого, ожидая, что со временем все придет естественным путем и великие романтики Шуман и Шопен найдут в Гилельсе прекрасного интерпретатора, как это и получилось в действительности».

Последнее замечание Б. М. Рейнгбальд весьма существенно, но о нем придется говорить несколько дальше.

В 1931 году Гилельс вне конкурса (ибо не достиг еще положенного возраста) играл перед жюри второго всеукраинского конкурса пианистов и получил тогда персональную стипендию от правительства УССР.

[1] Рецензия любезно предоставлена нам А. А. Ашкенази.

[2] «Советское искусство» от 24 июня 1938 г.

Таким образом, грандиозный успех Гилельса на всесоюзном конкурсе ни в какой мере не был случайным. Он с логической неизбежностью вытекал из всего предшествующего развития пианиста и был подготовлен долгими годами серьезнейшей работы вдумчивых квалифицированных педагогов, с любовью отдававших свои силы для воспитания будущего выдающегося музыканта.

Но, разумеется, всесоюзный конкурс открыл новую страницу в жизни Гилельса. К триумфу, которым сопровождалось получение Гилельсом первой премии, в те же дни прибавилось еще одно громадное по важности событие: присутствовавший на заключительном концерте конкурса товарищ Сталин пригласил Гилельса к себе в ложу и беседовал с ним. Мудрые, полные отеческой ласки слова вождя сыграли колоссальную роль во всем дальнейшем развитии Гилельса. Эта высокознаменательная встреча заставила юношу еще серьезнее и глубже работать над собой.

А работать было нужно. То, что Б. М. Рейнгбальд пишет о виртуозных увлечениях юного пианиста и что было естественным в двенадцать-тринадцать лет, с годами могло превратиться в серьезнейшую опасность для артистического будущего пианиста.

После конкурса 1933 года положение не только не улучшилось, но скорее даже осложнилось. Концертные организации наперебой предлагали Гилельсу выступления. Неожиданная слава ослепила молодого музыканта. Так же, как и он сам, широкая аудитория прежде всего восторгалась росшей от года к году техникой. Был момент, когда виртуозные достижения обернулись к Гилельсу другой стороной.

Легкость в преодолении трудностей начала приводить Гилельса к поверхностному взгляду на значение истинного мастерства. Эстрадный успех виртуозно эффектных, но не всегда достаточно глубоких произведений в его репертуаре заслонял то положение, что подлинным артистом может быть лишь человек, соединяющий в себе высшее мастерство с глубокой, разносторонней культурой.

В этот трудный момент, тем более опасный, что Гилельс не замечал противоречий, скрывавшихся за внешними достижениями, забила тревогу советская музыкальная общественность. Она предъявила Гилельсу серьезный счет. Она указала, что путь, по которому он идет, — это путь наименьшего сопротивления.

Вполне вероятно, что если бы на месте Гилельса оказался молодой буржуазный артист, он воспринял бы все эти упреки как выражение недоброжелательства, интриг, зависти. Но Гилельс был советским юношей, к тому времени уже комсомольцем. Выросший в Советской стране, он понял, что, как бы сурова ни была критика, в ней не содержится ничего, кроме горячего желания помочь артисту.

И он сделал из нее надлежащие выводы. Осенью 1936 года, по окончании консерватории в Одессе, Гилельс поступил в Школу высшего художественного мастерства при Московской консерватории, в класс профессора Г. Г. Нейгауза. Результаты этого не замедлили сказаться.

В своем московском концерте зимой 1936 37 года Гилельс предстал перед аудиторией во многом изменившимся. Правда, виртуозный репертуар еще преобладал, но, во-первых, и в этих произведениях начали проявляться ранее мало свойственные Гилельсу глубина и проникновенность трактовки, а во-вторых, Гилельс играл произведения, в прежнее время ему далекие.

Одной из таких вещей явился вдохновенный fa-минорный этюд Листа (из «Двенадцати этюдов»). Основное в этом этюде не технические трудности (хотя он и требует огромной виртуозности исполнителя), а могучий по своей выразительной силе романтический порыв. И Гилельс показал, что к тем замечательным качествам, которыми он в семнадцать лет потряс аудиторию всесоюзного конкурса, прибавилось еще одно — умение показать в произведении искусства не только его блестящий, многокрасочный наряд, но и внутреннюю сущность.

Еще более интересным было обращение Гилельса к исполненной глубочайшего философского содержания музыкальной поэме Вагнера — Листа «Любовь и смерть Изольды» (переложенный Листом для фортепиано отрывок из музыкальной драмы Вагнера «Тристан и Изольда»). Разумеется, неправильным было бы требовать от двадцатилетнего юноши, каким в тот момент был Гилельс, полномерного проникновения в романтико-философскую сущность этой вещи. Она требует широты культурного кругозора, которая к артисту в двадцать лет еще не приходит. К тому же сама философия этого произведения не могла не быть далекой сознанию молодого человека, воспитанного советской действительностью.

И все же в исполнении этого произведения Гилельс дал максимум возможного. Обнаружилось, что в этом поразительном виртуозе таится серьезный, глубоко чувствующий музыкант.

Каждое следующее выступление приносило Гилельсу новые успехи и наглядно демонстрировало, какие огромные результаты дают его занятия у профессора Г. Г. Нейгауза. Один из самых выдающихся музыкантов нашего времени, человек исключительной, многогранной культуры, равно знающий и чувствующий все виды искусств, Г. Г. Нейгауз обратил свое внимание прежде всего на раскрытие в Гилельсе художника.

Любопытно, как изменялись под влиянием Нейгауза вкусы Гилельса. В 1937 году в Москве концертировали два крупнейших мировых пианиста: Эгон Петри и Альфред Корто. Петри — гигантский виртуоз, исключительный мастер техники фортепианной игры, но художественно довольно ограниченный артист; Корто, отнюдь не отличающийся блистательной техникой, принадлежит к типу художников-мыслителей, необычайно глубоко постигающих идейно-эмоциональную суть музыкального искусства.

Казалось бы, что Гилельсу должен был больше импонировать Петри. В действительности же оказалось, что именно Корто привлек к себе настороженное внимание Гилельса. Этот частный пример показывает, как сильно изменились художественные идеалы молодого пианиста и в какую сторону он направляет ныне свои творческие поиски.

Гилельс сумел сохранить и развить все лучшее, что в нем было уже несколько лет тому назад. «Гилельс — необыкновенный виртуоз (в этом отношении он, я бы сказал, явление историческое)», — справедливо замечает о нем А. Иохелес. Гилельс безупречно владеет всеми видами фортепианной техники. Волевой ритм, стихийность и вместе с тем уравновешенность игры ставят Гилельса в первые ряды молодых пианистов мира.

Развивая эти свои качества, Гилельс обогатился и новыми. Причины последних замечательных побед Гилельса (в 1936 году — вторая премия на международном конкурсе пианистов в Вене; в 1938 году — первая премия на международном пианисти-

ческом конкурсе им. Изаи в Брюсселе) именно в том, что наряду с беспрерывным ростом виртуозности в артисте все более пробуждается настоящий большой музыкант, и притом музыкант советской формации, оптимистический, ищущий жизненной правдивости исполнения, ставящий своей первой задачей раскрытие замысла композитора.

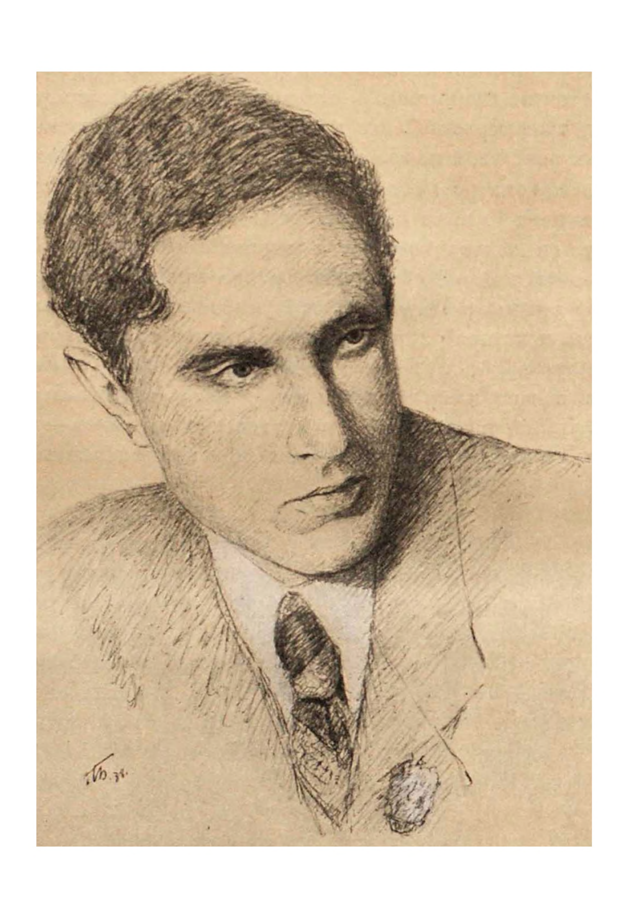
Артист с ярко очерченной индивидуальностью, Гилельс в этих чертах тесно соприкасается со всей замечательной плеядой нашей талантливой молодежи. И именно это дает право говорить, что в игре Гилельса ощущаются специфические особенности советского стиля музыкального исполнения.

Для двадцати двух лет достижения Гилельса огромны. Знаменитый пианист Эмиль Зауэр еще во времена Венского конкурса (в 1935 году) сказал, что за последние пятьдесят лет он не помнит столь ослепительного дарования, как Эмиль Гилельс. Гилельс — лауреат трех серьезнейших конкурсов, советское правительство наградило его орденом «Знак почета», и не только советская, но и вся мировая пресса (особенно в дни Брюссельского конкурса) говорит о нем как о явлении исключительном.

Но при всем этом Гилельс находится еще в самом начале своего творческого пути. В сущности, он только вступает в период жизни, когда будет окончательно формироваться его творческий облик. Им сделано многое, но еще больше предстоит ему совершить. И для этого Гилельсу нужно вырастить в себе высшую художественную мудрость, путь к которой лежит через овладение сокровищницей тысячелетней человеческой культуры.

Так же как и всю нашу замечательную молодежь, Гилельса выпестовала вся Советская страна. Ее достижения, ее борьба, героизм ее сынов — вот великая школа, в которой учится великому искусству художественной правды комсомолец Гилельс.







Д. РАБИНОВИЧ

ЯКОВ ФЛИЕР

У Франца Листа есть произведение, которое по своему масштабу, по размаху выраженных в нем чувств и мыслей, по монументальности своего построения возвышается над всем могучим и великолепным массивом листовского творчества. Это его знаменитая si-минорная соната — одно из самых сложных произведений фортепианной литературы.

Даже те из пианистов, кому удается преодолеть необычайные виртуозные трудности, заключенные в ней, даже и они далеко не всегда в состоянии связать в единое целое все элементы этого грандиозного произведения, найти в своем художественном арсенале выразительные средства, которые раскрыли бы слушателю все богатство, всю глубину творческого замысла Листа.

Соната Листа явилась тем произведением, с исполнения которого началась слава Якова Флиера. Именно она привела пианиста к его первой замечательной победе на втором всесоюзном конкурсе музыкантов-исполнителей в Ленинграде, когда Флиер, опередив многочисленных и очень даровитых соперников, получил первую премию.

Еще за несколько лет до конкурса соученики Флиера по Московской консерватории, отлично знавшие этого худощавого, не очень высокого мальчика, не могли предугадать в нем столь замечательного в будущем артиста. Известно было, что Яша Флиер — ученик сначала С. Козловского, затем К. Н. Игумнова — очень способный пианист, что он весьма музыкален, обладает отличными техническими данными, но в общем Флиер не слишком выделялся. Его даже заслонял собою ряд пианистов, подававших, казалось бы, значительно бо́льшие надежды. Только самые близкие друзья и преподаватели знали, как много работает над собой этот юноша, какие исключительные возможности заложены в нем.

Известность пришла к Флиеру неожиданно для всех. Близилось окончание консерватории. Он был старше своих товарищей — ему было 22 года. И вдруг все как-то стали замечать, что Флиер невероятно быстро растет, что консерваторские «первачи», о которых было сказано столько слов, рядом с Флиером стали казаться блеклыми.

В программе, которой Флиер завершал свое консерваторское обучение, был грандиозный третий фортепианный концерт Рахманинова, исключительное по трудности произведение (этот самый концерт Флиер с большим триумфом исполнял на последнем Брюссельском пианистическом конкурсе им. Эжена Изаи).

Выпускной экзамен Флиера поразил всех, даже его соучеников по классу профессора К. Н. Игумнова. Самое существенное было даже не в том, что молодой пианист легко справился со всеми трудностями концерта. Более удивительной показалась монументальная мощь исполнения, выразительного, страстного, полного неподдельного горячего чувства, умение взволновать и зажечь аудиторию.

Наступили дни ленинградского конкурса. Еще до его начала среди музыкантов разгорелись жаркие споры. Одни называли Флиера безусловным победителем предстоящего соревнования. Другие говорили: «Флиер отлично сыграл на выпуске, он действительно очень способный парень, но когда и где мы слышали его имя в годы консерваторских занятий? Разве не более известными тогда были, например, такие-то и такие-то пианисты? Одно дело консерватория и даже выпускной экзамен, другое — эстрада всесоюзного конкурса».

Приведенные соображения, вообще говоря, довольно серьезны. Л. Оборин в своей статье о Флиере [1] справедливо замечает:

«В жизни музыканта-исполнителя нужно различать два периода: годы школьной учебы и годы самостоятельной творческой работы. Момент перехода от первого периода, когда — даже в самый канун выпускных экзаменов — музыканта все еще расценивают в сравнении с его товарищами по школе, ко второму — когда исполнитель сопоставляется уже с крупными мастерами — для некоторых исполнителей бывает страшно трудным, а кое для кого оказывается и роковым».

Известны многочисленные случаи, когда молодые пианисты, с огромным блеском исполнявшие те или иные произведения на консерваторских вечерах, неожиданно для всех оказывались полными и безнадежными банкротами в первой же самостоятельной концертной программе.

Из этого ясно, каким серьезным экзаменом было для Флиера его выступление на всесоюзном конкурсе, как законны были все споры вокруг Флиера.

Дискуссию разрешил он сам исполнением сонаты Листа. Успех Флиера на конкурсе был абсолютным, полным, не могущим вызвать никаких сомнений. Могучие романтические образы листовского творения ожили под руками Флиера, предстали перед слушателями во всей своей величественной красоте.

И тогда стало очевидным, что даже в ранние годы консерваторских занятий Флиер вовсе не был уже так незаметен. Вспомнили, например, как замечательно играл он на одном из вечеров фортепианный концерт Чайковского, поняли, что и тогда Флиера можно было сравнить не только с его соучениками и однокашниками, но и с крупными мастерами музыкального исполнительства. Освещенное лучами внезапной славы, заблистало совершенно иными красками и прошлое молодого пианиста.

Флиер обладает первоклассным дарованием — полнокровным и индивидуально очерченным. Его виртуозные возможности огромны, и в то же время техника ни-

[1] «Советское искусство» от 4 июня 1938 г.

когда не выступает у него на первый план. Будучи послушным артисту средством художественного выражения, она никогда не превращается в самоцель. Это следует тем более подчеркнуть, что виртуозные «восторги» еще недавно представляли собой повальную болезнь пианистической молодежи.

Флиер неизменно подчиняет свою технику художественному замыслу. Благодаря этому он нередко достигает замечательного результата, когда «аппарат» становится незаметным и слушатель перестает выделять технические моменты из общей суммы художественного восприятия. Виртуозность Флиера делается очевидной лишь в процессе последующего продумывания услышанного. И только тогда осознаешь, что произведения огромной трудности сыграны пианистом действительно безукоризненно. Это понимание приходит позже, а во время исполнения у слушателя на первом месте неизменно оказывается непосредственное громадное художественное впечатление.

Флиер поразительно чувствует нарастания. Начиная их издалека, он нагнетает напряжение, и там, где, казалось бы, достигнута высшая точка, у пианиста в запасе оказывается эмоциональная возможность для «взрыва», порой просто невиданной силы.

Волевой ритм — другая особенность флиеровского пианизма: ритм упругий, живой, четкий, органически связанный с исполняемой музыкой. Говорят, что Флиер — мастер больших музыкальных полотен. Это справедливо и подтверждается примерами сонаты Листа или третьего концерта Рахманинова, в исполнении которых Флиер среди молодых советских пианистов не имеет себе равных. Но ведь именно одним из секретов овладения крупной музыкальной формой является для артиста качество его ритма, шире того — чувство времени. Ритм в произведении — это его дыхание. От ритма зависит выпуклая отчетливость или, наоборот, скованность, угловатость в воспроизведении отдельной музыкальной фразы; от него во многом зависят и соотношения между большими эпизодами, образующими форму в целом.

Исполнение Флиера отличается мужественностью и вместе с тем глубокой поэтичностью. Патетическое начало, свойственное его игре, влечет его преимущественно к романтическому репертуару. Шопен, Шуман, Лист, Брамс — вот круг композиторов, наиболее близких творческому облику Флиера.

Вместе с тем исполнение таких произведений, как, например, прозрачно-кружевное «Рондо каприччиозо» Мендельсона, показывает, что пианист способен и к гармонически спокойной классической ясности интерпретации. Наряду с эмоциональными взлетами, творчеству Флиера свойственны стихия и размышление. Он стремится найти в произведении его философское зерно. Здесь, быть может, сказывается то обстоятельство, что упорная работа в музыкальной области не помешала молодому пианисту накопить довольно значительный для его возраста общекультурный багаж. Флиер увлекается литературой, любит поэзию и живопись — явление, к сожалению, не частое среди нашей музыкальной молодежи. И в этом отношении Флиер — пример весьма поучительный для многих из наших выдающихся молодых исполнителей.

В своей статье о Флиере [1] А. Громан, ссылаясь на слова учителя Флиера профессора К. Н. Игумнова, пишет, что в юные годы у Флиера намечались чисто виртуозные тенденции:

[1] «Советское искусство» от 21 июня 1938 г.

«Изучение музыкальной литературы — оперной и симфонической, архитектуры, живописи (в частности монументального творчества Микель-Анджело) расширило художественный кругозор пианиста, помогло ему поставить перед собой новые, большие и смелые задачи».

Было время, когда стремление к выразительности во что бы то ни стало, желание прежде всего раскрыть эмоциональную сущность музыкального произведения привело Флиера к тому, что в игре начали отчетливо проявляться элементы нарочитости, даже вычурности. Остатки этой тенденции у Флиера сохранились и по настоящее время. Поиски высшей художественной простоты (то, чему молодой пианист, судя по его последним выступлениям, уделяет немало внимания) все еще остаются в числе важнейших творческих задач Флиера.

* * *

Яков Флиер родился в городе Орехово-Зуеве в 1912 году. С восьми лет он начал заниматься по классу рояля у преподавателя Корсакова. Одиннадцатилетним мальчиком Флиер переехал в Москву и поступил на подготовительное отделение Московской консерватории. Первый год он занимался в классе Г. П. Прокофьева, а затем пять лет у доцента С. Козловского.

С. Козловский так вспоминает о своем ученике: [1]

«Это было осенью 1924 года. Однажды в мой класс вошел маленький щуплый мальчик лет десяти-одиннадцати. Он отрекомендовался: Яша Флиер.

— Ну, Яша, сыграй-ка мне, что умеешь, — предложил я ему.

Мальчик смело сел за рояль и бойко сыграл мне первую часть g-dur'ной (№ 2) сонатины Клементи...

Яша не был «вундеркиндом» в обычном понимании этого слова. Он был вполне нормальным, разносторонне развитым ребенком, очень живым, ловким, со здоровой психологией, со всеми свойственными детскому возрасту особенностями. Но при этом в процессе работы он очень быстро усваивал произведения, легко преодолевая самые различные технические трудности...

Путь учебы от сонатины Клементи до d-moll'ного концерта Моцарта способные ребята в лучшем случае проходят за пять-шесть лет. Яша Флиер сумел пройти этот путь в два года».

Чрезвычайно интересны в воспоминаниях С. Козловского указания на исключительную настойчивость, с которой юный Флиер добивался выполнения поставленных перед собою задач:

«Весной 1930 года Яша впервые сыграл мне «Мефисто-вальс» Листа. Эту пьесу он выбрал по собственному желанию. Вначале, боясь больших трудностей этой пьесы, я категорически протестовал против этого выбора. Тогда Яша выучил ее вчерне тайком от меня. И, когда он сыграл ее, он убедил меня своей игрой в том, что исполнительских трудностей ему бояться не приходится. В его исполнении звуковые нарастания, в частности перед концом пьесы, достигали совершенно необычайной мощи». [2]

[1] «Советское искусство» от 12 июня 1938 г.

[2] Там же.

В том же 1930 году Флиер при переходе на третий курс консерватории поступил в класс профессора К. Н. Игумнова. Занятия у этого выдающегося музыканта и педагога сыграли решающую роль в творческом развитии Флиера. Именно в этот период начинает формироваться его артистическая индивидуальность, именно в эти годы музыкально выразительное начало берет в молодом пианисте верх над стремительно развивающейся виртуозностью.

Окончание консерватории в 1934 году — первый крупный успех Флиера. За ним идет уже ряд триумфов: 1935 год — первая премия на всесоюзном конкурсе музыкантов-исполнителей, 1936 год — первая премия на международном конкурсе пианистов в Вене, в 1937 году советское правительство наградило Флиера орденом «Знак почета», наконец, в 1938 году — победа на труднейшем из международных пианистических конкурсов последних лет, Брюссельском конкурсе им. Изаи, и сопровождавшиеся поразительным успехом концерты в Бельгии и Франции.

Все эти замечательные достижения легко могли бы вскружить голову молодому артисту. Но Флиер — комсомолец, выросший в Советской стране, с детства привыкший работать в коллективе. Его общественная жизнь началась еще на школьной скамье. Очень интересные данные об этом находим мы опять-таки в воспоминаниях С. Козловского:

«Яков Флиер был старостой в моем классе. Несмотря на то, что он был самым младшим в классе, он так серьезно и энергично взялся за дело, что сумел основательно подтянуть учащихся, и в конце концов в один прекрасный день класс вышел на первое место по всей консерватории и был занесен на красную доску».

Это умение сочетать блестящий артистизм с интенсивной общественной деятельностью характеризует Флиера как подлинного советского художника.

Перед Флиером открыты гигантские возможности. То, что он успел сделать до сегодняшнего дня, является верным залогом еще более замечательных побед молодого артиста в его творческой жизни, в которую он, в сущности, только теперь вступает.







С. АЛЕКСАНДРОВ

ДАВИД ОЙСТРАХ

В двадцать девять лет орден «Знак почета» за исключительные заслуги в области музыкального искусства. Европейская слава замечательного скрипача. Победа на трех конкурсах музыкантов-исполнителей: всесоюзном и двух международных — в Варшаве и Брюсселе. Профессура в лучшем музыкальном вузе страны — Московской государственной консерватории.

Необыкновенно? Да, необыкновенно! И все же, если спросить Давида Ойстраха, может ли он припомнить о каком-нибудь счастливом стечении обстоятельств, какой-либо удаче, повлиявших на его быстрый рост художника, он, подумав, ответит отрицательно. Жизненный путь молодого музыканта с октября 1917 года был ровным и прямым. Не было легких побед, но и не было незаслуженных поражений. Все шло так, как должно было итти, — обыденно и, если хотите, даже буднично. И хотя на результатах всякого конкурса часто сказываются случайности, которые могут лишить хорошего музыканта заслуженной им премии, на игру Ойстраха и в Ленинграде, и в Варшаве, и в Брюсселе они не могли повлиять. Он сумел собрать себя и играть, как всегда, в полную силу. Все, кто знал его, ожидали победу. Он должен был победить — и победил.

В пятилетнем возрасте мальчика отдали в музыкальную школу Столярского. Он был очень одарен и через три месяца после начала учебы уже выступал на школьном концерте. Однако, через полгода маленького Давида пришлось взять из школы: отца забрали в солдаты, семья бедствовала, и нечем было платить за учение.

Мальчик был очень одарен. Но школа Столярского, которую знает сейчас вся страна, для которой советской властью выстроено специальное здание, тогда влачила нищенское существование. Столярский не мог позволить себе роскоши иметь бесплатных учеников. И все-таки он себе эту роскошь позволил. Прошло еще полгода, и Столярский взял к себе Ойстраха, отказавшись от вознаграждения за уроки.

Вспоминая через двадцать три года о первых шагах своего ученика, Столярский даже не упомянул об этом эпизоде. Знаменитый педагог всегда отличался скромностью,

и эту черту он воспитал и у Ойстраха. После победы Ойстраха на конкурсе им. Венявского Столярский дал сжатую и чрезвычайно меткую характеристику молодому музыканту:

«Д. Ойстрах поступил ко мне учиться пятилетним ребенком. Он сразу обнаружил наличие абсолютного музыкального слуха, большое музыкальное чутье. В возрасте семи-восьми лет он ходил со мною наблюдать работу дирижеров в Одесском оперном театре и уже умел читать партитуру. Кроме скрипки, Ойстрах также великолепно владеет альтом. Он очень скромен, лишен того манерного эстрадного пафоса, которым заражены многие концертанты. Пятнадцати лет Ойстрах уже стал выступать концертмейстером в одесском симфоническом ансамбле. Всех пленило на ленинградском конкурсе его мастерское и чистое по колориту исполнение Баха и Бетховена. Даже неискушенные музыканты не могли не отдать должного лиризму и глубокой выразительности его исполнения».

Впоследствии Советское государство обеспечило Ойстраху возможность учиться, и он понял значение искусства, понял, что он учится не для себя, а для того, чтобы нести искусство в народ. В нем рано появилась зрелость взрослого художника, взыскательность и скромность, ненависть ко всякому художественному снобизму и «аристократизму». Мальчиком он участвовал в концертах, которые Столярский давал уходящим на фронт красноармейцам, рабочим, крестьянам, слушавшим хорошую музыку впервые в жизни. Ойстрах много играл для этой отзывчивой, благодарной и вместе с тем требовательной аудитории. Он понял, что он как художник без нее немыслим. Ойстрах учился и много выступал на концертах. Играл на скрипке и на альте, играл в трио, квартетах и квинтетах, в симфоническом оркестре. То, что он брал от своего учителя, то, чего добивался сам, — а он очень скоро стал творчески самостоятельным, — он сразу же передавал слушателю.

Подростком он был уже сложившимся артистом, самостоятельно думающим и самостоятельно работающим. Советская власть дала ему понимание задач искусства, школа — блестящую виртуозность и творческую самостоятельность. Петр Соломонович Столярский, ныне награжденный орденом Трудового Красного знамени, с честью носящий звание заслуженного деятеля искусств, поощрял это стремление своего ученика к самостоятельности. В этом стремлении не было ничего опасного — скромность и величайшая требовательность к себе отличали Ойстраха с детских лет и гарантировали его от превращения в самовлюбленного виртуоза.

Музыкальная Одесса очень рано оценила Ойстраха. Пятнадцатилетний мальчик исполнением скрипичного концерта Баха на чествовании Столярского по поводу двадцатипятилетнего юбилея педагогической деятельности, показал себя не только талантливым учеником, но уже зрелым музыкантом. Первый этап творческой биографии был завершен.

Затем последние годы учебы в консерватории. Увлечение новой музыкой. В репертуаре Ойстраха — Дебюсси, Равель, Мило, из советских композиторов — Прокофьев. Окончание консерватории в 1926 году, исполнение на выпуске скрипичного концерта Прокофьева — одного из лучших произведений советской симфонической музыки.

Концертная работа Ойстраха открылась ответственным испытанием — сольным выступлением в концертах знаменитого композитора Глазунова, удостоенного Кем-

бриджским университетом почетного звания «доктора музыки» (это звание из русских композиторов имели только Чайковский и Глазунов). Оба концерта с Глазуновым в Одессе и Киеве прошли хорошо. Право на большую эстраду было завоевано.

Затем началась неустанная концертная деятельность. Поездки по всей Украине. Выступления в дворцах культуры, рабочих клубах, красноармейских лагерях. В 1928 году переезд в Москву. Снова бесконечные поездки по всей стране. До 1933 года Ойстрах успел объездить почти всю нашу родину.

Растущее мастерство, растущее признание. Талантливый молодой музыкант приобретает известность не только на периферии, куда он неутомимо несет музыкальную культуру, но и в Москве, избалованной выступлениями лучших мировых музыкантов. Это признание получает свое выражение в том, что в 1934 году Московская консерватория приглашает двадцатишестилетнего Ойстраха доцентом. Так завершается второй этап его творческой биографии и начинается третий, внешне наиболее богатый, но полностью подготовленный первыми двумя.

15 февраля 1935 года в Ленинграде открылся второй всесоюзный конкурс музыкантов-исполнителей. Ойстрах, представлявший в нем вместе с рядом других молодых музыкантов советскую Украину, только в декабре 1934 года решился принять в нем участие.

На подготовку оставалось полтора месяца, а остальные участники готовились по году. Состав соревнующихся был необычайно сильным. Попытка сделать за полтора месяца работу, на которую другие талантливейшие молодые художники тратили год, была бы неизбежно обречена на провал у музыканта другого склада. Но Ойстрах за семь лет неутомимой концертной деятельности приобрел такой опыт, которому мог бы позавидовать иной убеленный сединами скрипач. За эти годы он вырос и сформировался как передовой музыкант советской формации, стал одним из лучших представителей советского исполнительского стиля. II конкурс явился для него проверкой избранного им жизненного пути.

На конкурс было допущено двести пятнадцать музыкантов — скрипачей, пианистов, арфистов и т. д. Из них к участию во втором туре жюри отобрало девяносто девять. Молодые музыканты играли так хорошо, что жюри решило увеличить число премий с намеченных тридцати до сорока.

* * *

В первом и втором турах Ойстрах потряс аудиторию не только техническим мастерством, но и зрелостью и серьезностью исполнения. Такой же успех сопровождал игру Ойстраха и в третьем туре, куда были допущены только призеры.

Ойстрах не знал еще о результатах конкурса, когда правительство удостоило его чести представлять советскую музыку на международном конкурсе скрипачей им. Венявского в Варшаве. О том, что он получил на ленинградском конкурсе первую премию, Ойстрах узнал в поезде.

В Варшаве собралось пятьдесят пять скрипачей; среди них были поляки, англичане, французы, итальянцы, испанцы, австрийцы, венгерцы, датчане, эстонцы, латыши. Германия была представлена только одним участником. Требование «чистоты арийской крови» сузило число возможных кандидатов, могущих представлять «третью империю».

«Достойной» защищать ее честь оказалась только скрипачка Ванкгальтер. И то, что она не смогла добиться никакой премии, характерно для уровня музыкальной культуры фашистской Германии.

В центре внимания на конкурсе оказались советские скрипачи — Ойстрах и Буся Гольдштейн. Их выступления прошли с громадным успехом. О них говорили, писали. Даже польская печать, лживая и продажная, известная своей клеветнической деятельностью, направленной против Советского Союза, для сохранения видимой объективности оказалась вынужденной писать правду об игре советских музыкантов. И только крайние правые погромные листки продолжали упражняться в антисоветских и антисемитских выпадах. «Газета варшавска» договорилась до того, что вообще нельзя было устраивать конкурс, так как Венявский, столетие со дня рождения которого отмечалось... был евреем по происхождению.

Ойстрах и Гольдштейн завоевали на конкурсе вторую и четвертую премии. Этот результат надо считать блестящим. Утомленные только что закончившимся всесоюзным конкурсом, наши молодые скрипачи все же показали всему миру, какой высоты достигла советская музыкальная культура. Концерты в Варшаве и других польских городах прошли с триумфальным успехом.

Две замечательнейшие победы, одна за другой, подтвердили, что Ойстрах — один из лучших музыкантов новой, советской формации. Выдержка, сила воли, целеустремленность, собранность, строгость исполнительского стиля позволили ему выйти победителем из двух тяжелых испытаний. В трудных условиях обоих конкурсов Ойстрах смог играть в полную силу. Воспитанный советским слушателем, не признающим оригинальничанья, формалистического штукарства, он показал замечательное мастерство и обязательные для советского художника строгость, реалистическую простоту и проникновенность исполнения.

Двойная проверка доказала правильность избранного Ойстрахом пути.

Победа не вскружила голову молодому артисту. Он остался таким же строгим и требовательным к себе, неудовлетворенным достигнутым и постоянно ищущим. И внешне она ничего не изменила в его жизни. Ойстрах продолжал напряженную концертную деятельность. Совершил два заграничных турне — по Турции, а затем по Швеции, Польше, Эстонии, Латвии, Литве. Продолжал заниматься педагогической работой и в 1936 году получил звание профессора Московской консерватории. Много играл для рабочего и красноармейского слушателя, много выступал по радио.

Повсеместно признанный одним из лучших советских скрипачей, он в числе других молодых музыкантов был послан советским правительством на состоявшийся в прошлом году международный конкурс скрипачей им. Изаи.

По его собственному признанию, это было самое трудное испытание в его жизни. Конкурс собрал всех лучших в мире молодых исполнителей. Ойстраху и его товарищам надо было доказать мировое первенство советской музыкальной культуры. Читатели помнят результаты этого соревнования, не имевшего прецедента в истории мировых конкурсов. В конкурсе участвовало пять советских скрипачей. Все они оказались в первой шестерке призеров. Ойстрах получил первую премию. Победа

советской музыкальной культуры, советской музыкальной педагогики была окончательно и бесповоротно утверждена. Большевики победили и на музыкальном фронте.

Правительство высоко оценило эту невиданную художественную победу. Участники конкурса были награждены орденами «Знак почета», а их воспитатели, лучшие советские музыкальные педагоги, и в том числе Петр Соломонович Столярский,— орденами Трудового Красного знамени.

Ойстрах — передовой советский музыкант. Его сила не только в его личных качествах, которые воспитаны в нем советской властью. Его сила, как и сила всякого передового советского художника, в органической связи со своей страной, в связи с массами. И поэтому Ойстрах-общественник неотделим от Ойстраха-художника. И поэтому так естественно видеть Ойстраха не только на музыкальной эстраде, но и на общественной трибуне.

Он, молодой беспартийный профессор, работая со своими учениками, следит за их идейно-политическим ростом, зная по собственному опыту, что рост советского художника — это вместе с тем обязательно рост гражданина Социалистической страны.

Что обеспечили Ойстраху его славные победы на родине и за рубежом и что дадут ему новые победы в дальнейшем? Это очень хорошо определил его старший коллега по Московской консерватории, профессор-орденоносец Ямпольский:

«Давид Ойстрах является ярким представителем нашей исполнительской культуры и воспитанником нашей музыкальной педагогики.

Этот замечательный мастер обладает рядом чрезвычайно важных и характерных черт советского художника. Прежде всего надо отметить высокий уровень общей культуры Ойстраха. Он не замыкается, подобно многим другим своим сверстникам, только в рамки своего исполнительского ремесла. Он усиленно и страстно изучает также и общую музыкальную литературу, проявляет широкий и весьма разносторонний интерес к различным областям художественной литературы, театра, шахматной игры.

...В художественной скромности и вечно неудовлетворенном творческом беспокойстве Ойстраха — залог будущего роста молодого мастера, получившего сейчас признание мирового общественного мнения».







ХАЛИМА НАСЫРОВА

Народная артистка Союза ССР, орденоносец, депутат Верховного Совета УзССР

МОЙ ПУТЬ

Я родилась в 1913 году в кишлаке Таалык близ Коканда. Нас у отца было четверо. Старшей моей сестре едва исполнилось двенадцать лет, когда отец выдал девочку замуж, взяв за нее калым. После смерти отца наша мать осталась с тремя малолетними детьми, почти без всяких средств к жизни. С трудом удавалось ей домашним рукоделием прокормить себя и детей.

Приходилось терпеть не только нужду, но и всевозможные издевательства богатых родственников (родичей другой жены отца), которые всячески старались отнять нас, детей, у матери, чтобы воспитать в духе ислама. Для этого они прибегали к самым низким средствам. При содействии мулл, старост и других заправил кишлака эти родичи, ссылаясь на задолженность матери, забрали весь урожай овощей с нашего маленького огорода. Они пытались разрушить наш дом, незадолго до того дочиста ограбленный басмачами, и разделить между собой строительный материал.

Несмотря на все это, мать нашла в себе силы уберечь детей от посягательств «правоверных мусульман» и вскоре вместе с нами переехала в Коканд. Там она поступила в инвалидный дом уборщицей. Меня и младшего брата приняли в детский дом, а сестру Ойшу в интернат.

Детским домам и школам советского Узбекистана приходилось работать в то время в атмосфере жестокого сопротивления баев, мулл и кулачья. Родичи пытались подстеречь мать и убить ее. Подлое поведение «ревнителей ислама» помогло матери окончательно порвать с религиозными обычаями. Она была одной из первых узбечек, сбросивших паранджу. Через несколько лет она поступила на шелкомотальную фабрику, где ее приняли в партию, как серьезную общественницу, участницу работы по раскрепощению узбекских женщин. Впоследствии она была направлена делегаткой на первый съезд женщин Средней Азии.

В Коканде жизнь резко переменилась. Скоро в нашем детском доме организовали пионерский отряд, в который вступила и я. Сестра Ойша в интернате принимала очень активное участие в самодеятельных кружках. Я ходила в интернат смотреть

и слушать, как выступает старшая сестра, как она танцует и поет, и во мне все больше и больше загоралось желание быть на сцене. Это желание сильно выросло после посещения Коканда Кари Якубовым и Тамарой-ханум. Так как попасть на концерт в летний театр нам, ребятам, не удалось, мы забрались на высокие деревья сада и оттуда прослушали весь концерт. Так мы впервые познакомились с «настоящим театром». [1]

В конце 1922 года в Ташкенте организовался женский педагогический техникум с общежитием, и в районах начали набирать студентов. В нашем детском доме первыми выразили желание поступить в техникум я и моя подруга Хакима. В техникуме, где меня вскоре выбрали пионервожатой, я стала большой активисткой — пела, играла (была даже барабанщиком), разучивала со своим отрядом песни. В то время в Ташкенте были мужской и женский педагогические техникумы. Они совместно организовали драматический кружок, в выступлениях которого я принимала деятельное участие: играла детские роли, выступала в концертах. А в 1923 году в нашем женском техникуме был организован самостоятельный музыкально-драматический кружок. Мои выступления в спектаклях этого кружка начались с пьесы «Туйгунай», в которой я играла уже главную роль — Туйгуная.

Надо заметить, что и в профессиональном узбекском театре до 1924 года женский персонал отсутствовал, и женские роли выполнялись мужчинами. Это станет понятным, если вспомнить, как трудно было пробивать стену косности, как приходилось бороться за свою самостоятельность узбекской женщине среди достаточно сильных тогда враждебных влияний. [2]

В один прекрасный день — это было в конце 1924 года — в мужском техникуме был организован концерт, в котором я пела одна. Концерт этот послужил толчком для того, чтобы направить меня в Баку, в театральный техникум. Здесь, собственно, и началась моя творческая работа.

В Бакинский театральный техникум из Узбекистана было командировано одиннадцать человек, в том числе Кари Якубов, Садулла Джураев, Хакима Ходжаева, Назыра Алиева и другие. Эта группа студентов устраивала в Баку самодеятельные концерты.

В 1926 году, во время летних каникул, мы приехали на гастроли в Узбекистан. Я исполняла главные роли во всех четырех пьесах нашего тогдашнего репертуара:

[1] До революции профессионального театра у узбеков не было — как в силу тех условий, в которых находился узбекский народ при царизме, так и потому, что по Корану театр как таковой запрещался. Но, вопреки мракобесным запретам, узбекский народ все же создавал театральные формы, первоначально, правда, очень простые. Народ, не имевший своего театра и преследуемый царским правительством, все же выделял из своей среды талантливых «маскарабазов», «кизички», «аскиабазов», которые пользовались в народе популярностью. Они разыгрывали обычно импровизированные сценки с пением и танцами, в которых сатирически освещали старый быт, иногда очень хлестко бичуя его особенно темные стороны.

[2] Полное бесправие женщины-узбечки в условиях старого быта, подавлявшего ее человеческое достоинство, естественно, не давало ей возможности проявить свой талант. При всякой попытке в этом направлении женщину начинал преследовать муж.

Религиозный обычай лишал узбекских женщин права пойти в какое-либо увеселительное место. Узбечки ограничивались только «ичкари» (женская половина), где они, собираясь небольшими группами, играли на дутаре, пели, танцевали. Это было их единственное развлечение.

«Айдын», «Жор-Тандин», «Талабалар» (в переводе «Игра студентов») и «Эски-Фикир-ляр» («Старые мысли»).

Кроме этих пьес в нашем репертуаре были красочные народные песни Азербайджана и Узбекистана. Узбекский зритель принимал нас с огромным подъемом. В этот год я вступила в комсомол.

Но этот же год отмечен тяжелым для узбекского театра происшествием. В Ташкенте была убита солистка Узбекского академического театра, впоследствии — им. Хаким-заде,[1] Турсун-Ай Саид-Азимова.

Турсун-Ай была убита рукою мужа, как потом выяснилось — по заданию буржуазных националистов. Цель врагов была ясна — запугать узбекскую женщину и преградить ей дорогу в театр.

Однако злодейское убийство лучшей из тогдашних узбекских артисток не только не оттолкнуло, а, наоборот, еще больше укрепило меня в намерении работать для нашего национального театра. В театр меня вызывали неоднократно. Дирекции Бакинского техникума удалось закончить программу несколько раньше срока, и я выехала в Узбекистан.

В Коканде, где я навестила мать, неожиданно посватался ко мне один из тамошних руководящих работников. Мать не решилась отказать ему и, не спросив меня, дала свое согласие. Сказался пережиток старой психологии. Я не стала дожидаться свадьбы и с двумя подругами (Хакимой Ходжаевой и Хидоят) уехала в Ура-Тюбе. Отсюда нас вызвал Алим Касымов, тогда директор Ташкентского академического драматического театра, и мы были зачислены в труппу театра.

Театр гастролировал по городам Узбекистана. Мы побывали в Ташкенте, Бухаре, Самарканде, Фергане и в других местах. Везде я старалась привлечь на работу в театр женщин, у которых замечала талант и любовь к сцене. Из этих женщин вышло несколько хороших актрис, например, Софья Туйбаева, ныне заслуженная артистка Таджикской республики, или Назыра Ахмедова, которая пришла в театр из женского педтехникума, и другие. По моему настоянию Назыру Ахмедову отправили на учебу в Москву, в драматическую студию.

Первое время нам, девушкам, нелегко было поддержать свое достоинство в театре. Враждебные нашим успехам люди усердно пытались подорвать наш авторитет, стараясь доказать мнимую бытовую распущенность молодых актрис. Поэтому между нами создался уговор вести себя образцово. В результате мы ударились в другую крайность, именно — всячески старались избегать мужского общества, и в этом отношении выглядели, вероятно, просто дикарками. Сплетни, однако, не прекращались, и мы не нашли

[1] Хаким-заде Ниязов (Хамза), драматург, актер и композитор, один из первых организаторов театра в советском Узбекистане, был зверски убит кулачьем. Вопреки сопротивлению буржуазных националистов, он боролся за повышение музыкальной и певческой культуры исполнителей узбекского фольклора. Его собственные произведения, созданные на основе народных напевов с совершенно новой трактовкой пения, оказали большое влияние на развитие музыкальных театров Узбекистана и в особенности на развитие основного Узбекского музыкального театра, ныне награжденного орденом Трудового Красного знамени.

Наиболее серьезным исполнителем этих произведений, популяризатором новых приемов пения, введенных Ниязовым, был Кари Якубов.

в то время иного способа пресечь их, кроме замужества. Вышла замуж и я, несмотря на мой молодой возраст (мне было тогда пятнадцать лет). После этого мне пришлось оставить академический театр и выехать в Андижан, где работал в театре мой муж. Там я не пробыла, впрочем, и года. В Ташкенте организовался новый музыкальный театр, дирекция которого требовала моего непременного участия в труппе. Одновременно мне пришлось работать и в Академическом театре им. Хаким-заде, где многие постановки были прекращены из-за отсутствия женского персонала. Здесь мне дали целую кипу ролей, которые нужно было усвоить в короткий срок.

С помощью товарищей мне в течение месяца удалось выучить, помнится, до пятнадцати ролей. Роли эти были довольно разнообразны: помимо ролей в советских, в том числе узбекских национальных, пьесах, играла я, между прочим, принцессу Турандот в одноименной сказке Карло Гоцци, Марью Антоновну в гоголевском «Ревизоре», Клариче в «Слуге двух господ» Гольдони.

Что касается Узбекского музыкального театра, то первой советской пьесой, включенной в его репертуар, была пьеса Яшена «Уртакляр». Она вошла и в наш репертуар на Всесоюзной олимпиаде в Москве, где мы имели огромный успех.

После возвращения с олимпиады Музыкальный театр стал улучшать свою повседневную работу, расти и обогащаться репертуаром.

Далеко не все шло, однако, гладко в работе театра. Враги народа усиленно стремились ухудшить нам обстановку работы, испортить отношения между актерами, создать склоку. С трудом мне удалось добиться, чтобы меня направили в консерваторию в Москву.

Но и здесь враги народа, орудовавшие в тогдашнем узбекском постпредстве, видимо, умышленно препятствовали моей учебе. Я была оставлена в общежитии, стипендии мне не платили. Ни моральной, ни материальной поддержки я не получила. Пришлось в конце концов продавать свои вещи, чтобы питаться. Разоблаченные ныне враги всячески старались унизить меня, чтобы заставить бросить учебу и уехать в Узбекистан. Они же создали мне (не только, конечно, мне) тяжелую обстановку и по возвращении в Ташкент, тормозя наши начинания, направленные на развитие узбекского театрального искусства.

* * *

В 1935 году, стараниями Кари Якубова и моими удалось организовать общественное мнение вокруг открытия Узбекской оперной студии в Москве. Вопрос об открытии студии был решен положительно, и мне с несколькими товарищами удалось снова выехать на учебу в Москву.

Когда через год встал вопрос о подготовке к декаде узбекского искусства в Москве, по требованию коллектива я была вызвана в Ташкент. Восемь месяцев мы работали не покладая рук, отказываясь от выходных дней, и 5 мая 1937 года выехали на декаду.

При подготовке к декаде нас, актеров, очень волновали задержки и препятствия, которые, как нам теперь ясно, нарочито чинились спектаклям декады буржуазными националистами, чтобы сорвать показ узбекского искусства в центре. Но, невзирая на эти препятствия, несмотря также на крайне скептическое отношение к нашим постановкам старого руководства Всесоюзного комитета по делам искусств, результаты декады оказались очень благоприятными и для театра в целом и для меня лично.

Правительство Союза присвоило мне звание народной артистки СССР и наградило орденом Трудового Красного знамени.

Теплое отношение московского зрителя, его интерес к нашим спектаклям и концертам оживили весь наш коллектив. Четыре раза члены правительства и лично товарищ Сталин присутствовали на наших постановках и концертах, что нам доставило огромное счастье. Впервые увидев на постановке «Гюльсары» товарища Сталина, некоторые из артистов плакали от радости. Для меня этот день незабываем. Это самый счастливый день в моей жизни!

Декада совпала с важным событием в жизни страны: герои-летчики, завоеватели Северного полюса, как раз выполнили порученное им партией и правительством задание. Я и Тамара-ханум дали концерт в Радиокомитете для отважных победителей полюса и получили от героев Советского Союза благодарственные телеграммы.

Я хорошо сознаю, что мне—как и всему узбекскому театру—надо еще расти и учиться. Еще небогат наш репертуар, не поспевающий за ростом зрителя, еще не выведена на широкую дорогу настоящая узбекская опера. Развитие этой оперы—дело, надо надеяться, самого ближайшего будущего. Мы стремимся расширять тематику спектаклей, устанавливая тесное единение с театрами братских республик. Так, наш театр взял из казахского репертуара оперу «Ер-Таргын». Интересно, что, как раз работая над этой оперой, мы выявили среди наших исполнителей прекрасные голоса.

Меня воспитал узбекский народ, от узбекского народа я взяла песни, над которыми работала и работаю. Я обрабатываю их так, чтобы как можно ярче, красочнее передать их вновь своему народу. Я с детства люблю искусство всех народов Союза и всегда старалась петь на тюркском, армянском, грузинском языках. Мне кажется, что узбекская народная мелодия — одна из наиболее сложных, поэтому и передача узбекской песни очень трудна. Я делаю все для того, чтобы узбекская мелодия была понятна каждому слушателю, и в моем исполнении она уже, повидимому, стала несколько популярнее.







Т. ЛАВРОВ

КУЛЯШ БАЙСЕИТОВА

...Куляш Байсеитовой 26 лет. Она родилась в Алма-Ате в семье кустаря-сапожника. В те годы казахи не знали своего театра. Народ славился своими акынами и жирши. Монументальные эпические поэмы XIV—XVIII веков—«Козы Корпеш» «Ер-Таргын», «Кыз-Жибек», множество песен, полных гнева и боевого призыва— золотой фонд, оставленный в наследство акынами.

Казахстан—родина Байсеитовой и великого акына, семьдесят пять лет поющего свои пламенные и лирические песни,—Джамбула Джабаева. С детства слушала Куляш народных певцов. Одни восхваляли мудрость баев за халат и овцу, другие пели только правду о себе и о народе, о его нищих кочевьях и голодной жизни.

Рано познала девочка горечь нужды и произвола. Не раз ей приходилось быть свидетельницей горьких слез и тяжелых дум девушек-казашек, которые не смели мечтать о свободе и праве любить любимого.

...По казахским степям пронесся Октябрьский ветер. Народ поднялся, прогнал баев и зажил новой, счастливой жизнью.

Куляш—дитя революционной эпохи. Она развивается свободно в творческой обстановке, которой не знали ее предки. С малых лет она почувствовала тягу к искусству.

Отец Байсеитовой—музыкально одаренный человек—был в свое время певцом. Дочь унаследовала от отца горячую любовь к музыке и народным песням.

Еще ученицей Алма-атинской опытно-показательной школы Куляш выступала на школьных вечерах и уже тогда заслужила хвалу за способность.

Байсеитовой минуло 14 лет, когда в Алма-Ата организовался первый казахский драматический театр. И понятно, что юная, полная надежд и исканий девушка вступила в труппу театра. Все было чуждо: и сцена, и декорации, и бутафория. Но Куляш быстро освоилась. Шесть лет она поработала в этом театре, ни на одну минуту не оставляя мысли о музыке и пении. Ей хотелось создать такую драму, в которой актеры пели и плясали бы.

И этот день пришел. В 1933 году при ближайшем участии Байсеитовой основывается Казахский государственный музыкальный театр. Здесь актриса получает неограниченную возможность развернуть свое блестящее дарование. Она не знала о школе «синтетического актера», но сама природа подарила ей многогранное творчество. Байсеитова ритмична, артистична, у нее голос лирического тембра.

Для Байсеитовой началась новая жизнь — жизнь советской актрисы, которая все свое дарование отдает служению народу. И вскоре весь Казахстан признает ее своей самой любимой актрисой. Народ прозвал ее «казахским соловьем».

В постановках «Жуга», «Кыз-Жибек» и «Жалбыр» Байсеитова сыграла ведущие роли. «Жалбыр» — новая страница в истории казахского народа. Это повесть о восстании казахов против царизма в 1916 году. В этом спектакле Куляш исполняет роль Хадиши, дочери народа, которая, начав борьбу за свое личное счастье, постепенно втягивается в революционную борьбу масс.

Почему Байсеитова покоряет зрителя? Почему зал так долго рукоплещет этой актрисе? Потому, что она мастерски передает кокетство, гордость и надменность красавицы ханской дочери Жибек, трагическую судьбу Жуги и глубокую человечность и преданность народному делу Хадиши.

Движения Байсеитовой пластичны, невыразимо изящны, ее мимика естественна, ее голос, богатый разнообразием интонаций, удивительно гибок. Она настолько подкупает своей мягкостью и искренностью исполнения, что слушатель без конца требует повторять некоторые «арии», несмотря на их своеобразный музыкальный язык и непривычный характер пения (открытый звук). Эта хрупкая драматическая актриса умеет создавать сильные и смелые художественные образы.

Воскрешая на сцене образы национальной истории и народных легенд, она вместе с тем воплощает и психологию народа, сохранившего среди своих кочевий простую и чистую веру в жизнь, заразительную любовь к людям.

В 1936 году Казахский музыкальный театр приехал в Москву. Тысячи зрителей были свидетелями изумительной игры Байсеитовой.

...Далекая казахская степь. Вдали блестит река. Величаво и свободно несется песня над притихшей степью. Это песня о счастьи народа, песня о великом батыре Сталине.

...В правительственной ложе Большого театра сидел товарищ Сталин и слушал упоительное пение «казахского соловья».

Вернувшись из Кремля после встречи с руководителями партии и правительства, взволнованная и радостная Куляш сказала:

«На встрече в Кремле я сидела рядом с любимым вождем народов — товарищем Сталиным. Недостает слов, чтобы выразить те чувства, которые меня охватили в этот момент. Я с особенной силой почувствовала все значение нашей работы, поняла, что эта работа, сколь бы скромна она ни была, является частью огромного культурного строительства в нашей стране. Сейчас я преисполнена одним желанием — всей своей будущей жизнью оправдать доверие, которое оказало мне правительство, наградив меня орденом Трудового Красного знамени».

И когда 5 сентября 1936 года Байсеитовой было присвоено звание народной артистки СССР, она снова повторила обещание, данное руководителям партии и правительства в Кремле, — создать новые, прекрасные образы в казахских операх:

«Москва — центр социалистической театральной культуры нашей страны. Отсюда, как из источника силы и вдохновения, мы, казахские актеры, всегда черпали новые силы и средства для осуществления стоящих перед нами задач.

Наш казахский театр еще очень молод. Быть может, он один из самых молодых театров в нашей стране. И мы, казахские актеры, далеки от того, чтобы довольствоваться достигнутыми успехами. Я считаю, что вся моя творческая жизнь еще впереди и что главное мне еще предстоит сделать.

Мне хочется сыграть роль Дездемоны. Я не сомневаюсь в том, что то острое столкновение страстей, тот глубокий конфликт, который лежит в основе замечательной шекспировской трагедии, будут близки и понятны казахскому зрителю. Кроме того, я мечтаю исполнить роль молодой современной казахской женщины, которая сама выковывает свою судьбу и принимает активное участие в социалистическом строительстве. Мне хочется создать образ советской героини, которая не умирает на сцене, подобно Кыз-Жибек, а остается победно строить новую жизнь. Но для этого мне еще надо много учиться».

Байсеитова не увлекается своими успехами, а непрерывно совершенствует свою игру и голос.

Как правдиво писала о Куляш народная артистка СССР В. В. Барсова:

«Как и большинство моих товарищей, я познакомилась с Куляш Байсеитовой во время декады казахского искусства и должна сознаться, что эта молодая певица произвела на меня потрясающее впечатление. Куляш Байсеитова поразила и тронула всех нас какой-то исключительной непосредственностью и большой искренностью своего таланта. Ее очаровательный голос сразу отличишь среди сотен других. Я не могла бы назвать певицу, с которой можно было бы ее сравнить, — до такой степени индивидуален и своеобразен высокий, легкий и прозрачный голос казахской певицы. Серебристый тембр этого голоса действительно напоминает пение птицы, и Куляш Байсеитова заслуженно, без преувеличения получила название «казахского соловья».

Велика Казахская республика. Широко раскинулись ее знойные степи. Медленно тянется арба. На арбе сидит слепой старик казах и тихо напевает чудесную песенку «Гак-ку». Эту песню он слышал из уст «шелковой девушки» в Алма-атинском музыкальном театре. Старик знает, что эта «шелковая девушка» — Куляш Байсеитова, любимая дочь казахского народа.







ФАБ. ГАРИН

ЕЛЕНА КРУГЛИКОВА

Играть надо просто, глубоко и благородно.

А. П. Чехов

На рассвете Лена проснулась и увидела, что отца уже нет. Быстро одевшись, она тихо, чтобы не разбудить мать, тайком вышла из комнаты. Завернув за угол, девочка побежала по пыльной улице навстречу солнцу, поднимавшемуся из-за пригорка. Она бежала к тюремной церкви, боясь опоздать к обедне, которая начиналась в шесть часов утра. Она знала, что увидит на клиросе своего отца Дмитрия Власовича и брата Николая среди певчих, и регента Василия Васильевича.

Когда обедня кончилась и все стали расходиться, Дмитрий Власович увидел свою восьмилетнюю дочь.

— Ты зачем пришла, Лена? — спросил он строго.

— Я тоже хочу петь, попроси Василия Васильевича...

Все лето пела Лена в церкви, и регент платил ей каждый день по пятаку.

— У тебя голос жалобный, — говорил он, — и поешь правильно, потому что он у тебя грудной, а не горлом выходит.

Дмитрий Власович не был набожным человеком, но соседи считали его степенным, хорошим семьянином, он не пил, вел себя скромно. Занимался он сапожным ремеслом и дома, сидя в углу за работой, обычно пел.

Елена Дмитриевна помнит и сейчас его любимую песню:

Соловьем залетным юность пролетела,
Волной в непогоду радость прошумела.

Последнюю фразу — «И кафтан мой синий с плеч долой свалился» — он пел задушевно, высоким голосом.

Жил Дмитрий Власович на главной улице городка Подольска, что в сорока километрах от Москвы. В старину говорили, что такой-то человек живет, мол, на бою, т. е. на боевой, главной улице. Сыновья Николай и Сергей работали электромонте-

рами: один — на патронном заводе, другой — на паровозоремонтном, и было им вместе тридцать два года, а Лена в школе занималась. И боевой же была она! Бывало, пойдет к сыну трактирщика Сереже, выпросит у него велосипед, соберет своих подружек и учит всех кататься. Дома мать не нарадуется, глядя на дочь. Евдокия Алексеевна была слаба здоровьем, руки и ноги ломило от ревматизма, и Лене приходилось белье стирать, и обед готовить, и воды нанести, и в комнате убрать.

* * *

В ночь под новый, 1921 год Дмитрий Власович лег спать в обычное время, наказав Лене разбудить его на рассвете. Лена встала рано, подошла к кровати и стала тормошить отца, но Дмитрий Власович лежал спокойно навзничь и не дышал. Лена закричала, поняв впервые смерть человека.

... Она бежала без оглядки, сухой снег хрустел под ее ногами. Было воскресенье, и из тюремной церкви доносился благовест. Лена знала, что отца ждут, без него обедня не начнется, ей хотелось предупредить регента, но сил нехватило, она упала, потеряв сознание.

В доме началась иная жизнь.

* * *

Евдокия Алексеевна тяжко заболела, руки и ноги отказались вовсе служить, отныне Николай и Сергей стали кормильцами семьи.

— Кончай, Леночка, школу, — говорила мать, — пойди в портнихи и начинай свою жизнь строить, да и меня не забудь.

Однажды в школу приехали два преподавателя пения и стали пробовать голоса ребят для участия их в оперном спектакле. Лена спела задушевно, как и отец, его любимую песню про юность, и ей сказали, что у нее замечательный голос. Ей дали роль Полины в «Пиковой даме» и стали учить.

В тот же день Сергей за обедом сказал брату:

— У Никитиных пианино продают. Оно, правда, старое, но купить стоит, — Лена учиться будет. Кто знает, может случиться, что она артисткой станет.

— А деньги где взять?

— Продадим граммофон, пластинки, займи на заводе, в Пролеткульте пусть помогут.

И через несколько дней в доме появился инструмент. Лена подбирала лады, пытаясь себе аккомпанировать, разучивала партию Полины, пела старинные русские песни и романсы.

В 1924 году Елена Дмитриевна окончила школу. Ей шел уже восемнадцатый год.

Как-то раз она собралась с подругами в заводской Пролеткульт к преподавательнице Дерюжинской. Подошла она к роялю, обвела всех взглядом, и вдруг на нее нашел такой страх, что пропал голос. Хочет петь, да не выходит. Смутилась она, покраснела и убежала домой. В другой раз снова пришла, но была уже смелее.

— Приезжай ко мне в город учиться, — сказала ей Дерюжинская, — поступай в техникум, денег будешь платить двенадцать рублей в месяц.

Елена стала учиться. Не трудно давалась учеба, но одолевали домашние заботы.

Спустя два года она подала заявление в Московскую консерваторию. Присутствовавший на экзамене профессор Игумнов подошел к ней и спросил:

— Ваш отец, очевидно, музыкант?

— Нет, он при жизни другим ремеслом занимался.

— Хорошо спели, похвально.

Четыре года проучилась Кругликова у преподавательницы Владимировой, а затем у К. Н. Дорлиак.

В 1932 году Елена Дмитриевна блестяще закончила консерваторию. Ей предсказывали большую будущность, приглашали выступать в концертах. Профессор Шацкий после окончания учебы предложил Кругликовой:

— Я вас сам поведу на конкурс в Большой оперный театр.

День испытаний был днем радости. Елена Дмитриевна пела спокойным, ровным голосом, верхи звучали у нее такой свежестью, что многим завидно было. Профессор был доволен своей талантливой ученицей.

* * *

За эти годы Кругликова выступала во многих ролях. Она пела графиню Чепрано в «Риголетто», натурщицу в «Трильби», Лизу в «Пиковой даме», няню в «Князе Игоре», Татьяну в «Евгении Онегине», Февронию в «Сказании о граде Китеже», Эльзу в «Лоэнгрине», Веру Шелогу в «Псковитянке», Наталью в «Тихом Доне», графиню в «Свадьбе Фигаро» и Лушку в «Поднятой целине».

Елена Дмитриевна считает своими лучшими ролями Февронью, Лушку и Веру Шелогу.

Это признание глубоко правдиво. Жизнь Кругликовой сложилась так, что уже с детских лет она познала нужду и непосильный труд. Вот почему она сумела найти особенные краски для этих образов.

В русском искусстве немало печальных и трагических женских судеб. Драма Веры Шелоги была прочувствована Кругликовой до конца. «Шла замуж я неволей» поет Вера Шелога. Ее рассказ о трагедии любви, о потерянном личном счастье — страшная исповедь русской женщины, исповедь, которую композитор Римский-Корсаков сумел облечь в замечательную музыку.

Кругликова поет Веру так, как будто она сама пережила в жизни ее трагедию, — взволнованно, правдиво, задушевно. Слушатель верит ее Вере Шелоге, в которой сочетались решимость и гордость, ревность и восторг. Вряд ли приходилось слушать лучшую, чем Кругликова, певицу в этой роли.

Лушка у Елены Дмитриевны — новая женщина, которую бесправие и произвол уже не мучат. Она находит удовлетворение и радость в работе. Как и Вера Шелога, Лушка любит, но любовь эта иная. Если для Веры любовь — вся жизнь, то для Лушки — это лишь кусочек жизни. Но эта сильная, замечательная женщина несчастна в своей любви. Муж не умеет ее приголубить, желанный Тимофей — преступник, с Нагульновым у нее разрыв, от Давыдова она убегает.

Кругликовой понятна эта любовная драма, она находит для ее раскрытия правильное объяснение, вот почему в исполнении Кругликовой Лушка так же близка слушателю, как и Вера Шелога. Кругликова любит играть образы русских женщин, в которых много искренних чувств. Она любит народную песню, ибо в такой песне задушевный язык народа.

Еще на школьной скамье Елена Дмитриевна сумела воспитать в себе любовь к работе над собой. Окончив школу, она не прекратила учебы и по сей день. У нее замечательная дикция, теплота, красивый тембр голоса и артистичность. Кругликова правдиво раскрывает литературный образ романса, и тогда содержание музыки и слов слушатель воспринимает как реальное, живое.

Голос Кругликовой то таинственный, как будто доносится издалека, то широко разливающийся, как полноводная река. Ни надуманности, ни излишней чувствительности, ни преувеличенного трагизма нет в этой одаренной певице, наделенной от природы чувством актерского воображения, чувством сцены.

* * *

А. И. Герцен после посещения одного концерта в Лондоне, в котором пела Виардо, писал М. К. Рейхель:

«Она пела мазурки Шопена с необыкновенной грацией и с великим искусством, и прежде всего какую-то арию Пачини, с этими проклятыми руладами и кунштюками... Как это старо, трудно, реакционно... Погодите вы со своими роялями, переворот так перетряхнет вашу музыку, как все остальное».

Герцен чаял увидеть новое, раскрепощенное искусство, в котором право на признание принадлежало бы не избранным, а народным талантам. Это искусство пришло лишь с Великой Социалистической революцией. Это искусство — советское. Оно становится искусством высоких идей, широких обобщений, монументальных образов, искусством, понятным и близким массам, искусством, выражающим чувства и надежды своего народа.

Это новое искусство несет народу наша одаренная молодежь. Кругликова — одна из представительниц этого талантливого племени, уверенно поднимающаяся по ступеням лестницы славы, ибо она правдиво передает глубину человеческих чувств.

Кругликовой неведомы пути старой актрисы. Она пришла в консерваторию, а затем в театр тогда, когда двери всех культурных учреждений и институтов широко раскрылись для всех талантов. Умело восприняв знания искусства классического русского наследия, Елена Дмитриевна создала в советской опере образы, столь близкие сегодняшней действительности. О ней можно сказать словами великого Горького, что она, «как ангел, посланный с неба, раскрывает людям глубину красоты, и поэзии».

* * *

...Прошло много лет с тех пор, как Елена Дмитриевна девочкой прибежала тайком на клирос, чтобы петь в хоре.

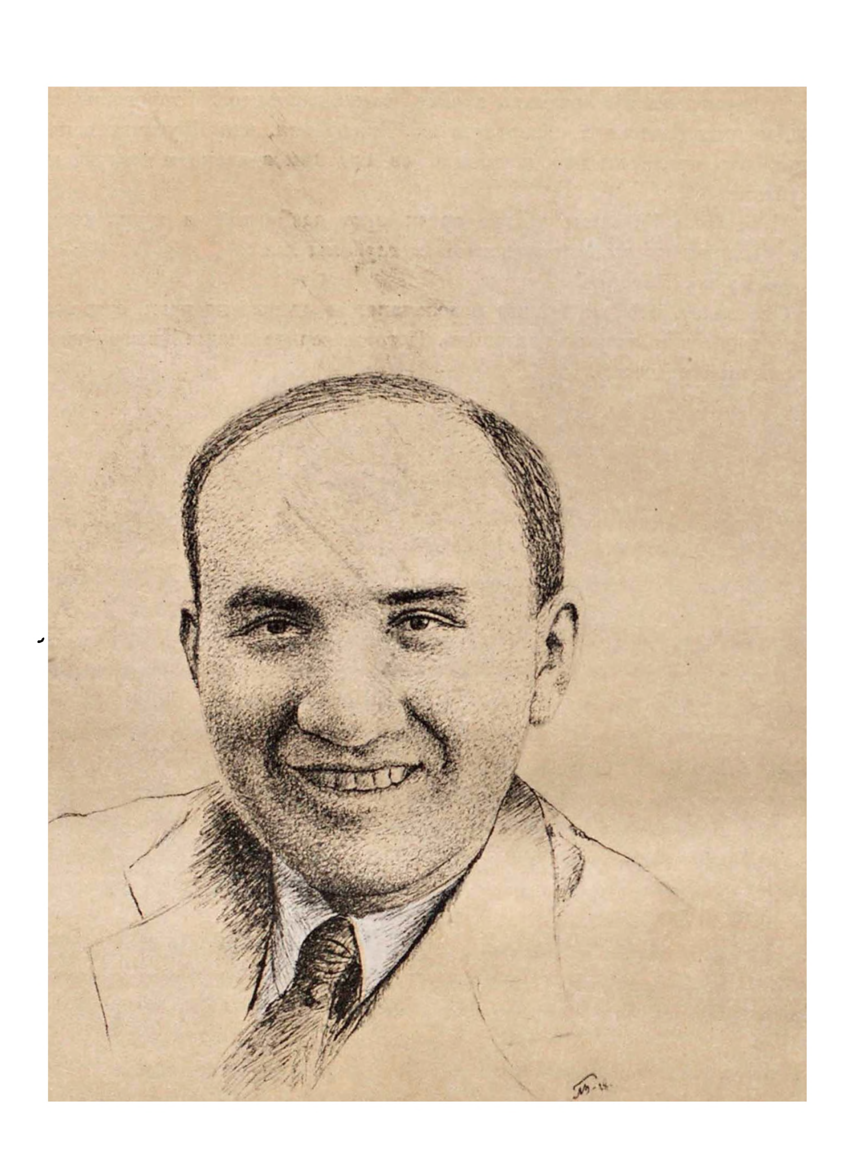
За последнее двадцатилетие город Подольск изменился. Нет в нем больше тюремной церкви, зато множество клубов, садов и заводов. Старожилы города помнят дочь Дмитрия Власовича и гордятся ею. Знают они, что Кругликова ныне известная певица, что правительство наградило ее орденом и званием заслуженной артистки Республики.

И часто в Большом театре среди гула одобрений и шумных аплодисментов Елена Дмитриевна слышит возгласы из глубины зала:

— Браво, Леночка!

Она знает, что это кричат подольчане, ее старые подруги, старики и молодежь, приезжающие в Москву ее послушать. И тогда сердце Елены Дмитриевны наполняется безграничной радостью.







Е. ВЕСЕНИН

СОЛОМОН ХРОМЧЕНКО

Заключительный концерт участников конкурса затянулся. Соломон Хромченко выступал последним. Он часто подходил к занавесу и тревожно всматривался сквозь щелку в огромный зал консерватории.

«Не ушел... слушает...»

Он нетерпеливо поглядывал на часы,—почему так мучительно медленно ползет время?

Около двух часов ночи конферансье объявил о выступлении лауреата всесоюзного конкурса исполнителей Соломона Марковича Хромченко.

Соломон вышел на сцену быстро и решительно, как будто боялся потерять лишнюю секунду, и весь устремился к ложе, где находился тот, чей одобрительный кивок, чья поощрительная улыбка — высшая радость, большая награда для артиста.

Соломон спел балладу герцога из оперы «Риголетто». Он пел проникновенно и восторженно. Эта ария была скромным знаком благодарности народу, который воспитал его. Ария звучала, как гимн торжествующей юности.

Когда зал разразился аплодисментами, вместе со всеми аплодировал и товарищ Сталин.

Хромченко невольно посмотрел в сторону ложи и встретил любовный отеческий взгляд. Так смотрит отец, исполненный счастливой гордости за своих талантливых детей.

* * *

Трудно писать об актере, особенно если этот актер тенор.

Дореволюционные писатели сохранили до наших дней образ глупого и самонадеянного «душки тенора», прикрывавшего голосом все свои душевные и умственные «качества».

Все биографии теноров поразительно похожи одна на другую. Всюду та же счастливая случайность. Неожиданно для самого себя обнаружился голос. Скромное

место на задворках провинциального хора. Исполнитель главной роли внезапно заболевает. Спектакль может быть сорван. Кем заменить? Кто-то вспоминает безвестного хориста. Случайный дебют, — с ним приходит слава. Богатый меценат закрепляет этот случайный успех...

Даже Собинов, большой, замечательный мастер, не избежал этого пути. Собинов пел в хоре, и, как рассказывают биографы, он зачастую так «драл козла», что лицейский регент Воробьев исступленно опускал на его голову камертон и приговаривал: «И когда же я тебя, сковорода, научу петь по-настоящему!»

Помогла Собинову все та же счастливая случайность. Заболел исполнитель сольной партии, и его заменил Собинов. Успех превзошел всякие ожидания.

Хромченко — певец советской формации. В его жизни нет подобных случайностей.

Биография Хромченко напоминает биографию сотен и тысяч таких же, как он, молодых талантов, которых вырастила советская власть, заботливо и бережно выпестовала большевистская родина.

И это сходство биографий никак не исключает особенностей творческого лица Хромченко. У каждого Хромченко есть свое творческое «я», свое, только ему принадлежащее место.

* * *

Приятный голос обнаружился у Хромченко еще в раннем детстве. В шестилетнем возрасте он распевал в кругу домашних ценителей вокального искусства.

Голос его привлекал соседей, для которых верхом вокального совершенства был одесский кантор Пиня Миньковский.

Соседи слушали внимательно и умилялись.

— У ребенка голос. Это же преступление такое дарование губить.

Из скромного бухгалтерского бюджета отца было выкроено несколько рублей, и Соломон вместе с матерью поехал в Одессу к известному авторитету, обрусевшему итальянцу, былому кумиру одесской публики, воспитателю нескольких поколений певцов, к самому Дельфино Менотти.

Испытанный ценитель талантов, стройный и подвижной Дельфино Менотти не проронил ни слова, пока Соломон пел ему песни — неаполитанскую и «Быстры, как волны, дни нашей жизни».

— Голос у вашего мальчика есть. Ребенок не должен петь до переходного возраста. Голос надо беречь.

Дельфино Менотти не давал никаких гарантий, — все покажет будущее. Но ведь сам Дельфино Менотти сказал:

— Есть голос.

Все местечко Златополь знало во всех подробностях о поездке в Одессу, о визите к маститому оперному певцу, и Марку Хромченко, отцу Соломона, завидовали — шутка ли сказать, какие перспективы!

Но пока, пока надо мальчика обучать грамоте.

В златопольскую гимназию еврейскому мальчику, сыну мещанина, сыну счето-

вода, поступить было не так просто. Ведь с ним конкурируют сынки местных богачей.

Но для отца, безмерно любящего детей, нет преград. Он еще больше урезывает свой и без того ограниченный бюджет и платит преподавателю семьдесят пять рублей... «за подготовку» его сына в гимназию. Соломон Хромченко был принят в гимназию.

С волнением надел он нарядный форменный костюм. Но, увы, дальше приготовительного класса не суждено было ему учиться.

Местечко Златополь лежало на большой дороге. Революция и гражданская война нарушили размеренную и спокойную жизнь Златополя. Местечко переходило из рук в руки от одной власти к другой. Красная Армия тогда только создавалась и не в силах была противостоять вооруженным до зубов белым отрядам.

Златополь изведал все ужасы кровавых погромов, страшные картины дикого разгула, омерзительные расправы над беззащитными женщинами, стариками и детьми. Город пережил одиннадцать погромов.

Тиф, голод и острую нужду пришлось испытать Хромченко. В эти годы было не до учебы — был бы кусок хлеба.

В 1922 году семья Хромченко переезжает в Киев.

Соломон идет работать. В 1926 году вступает в комсомол. Он один из активных участников живой газеты «Тачка». Он помнит завет старого итальянца — беречь свой голос. Но разве можно отказаться от выступления в живой газете, когда этого требуют молодежь и комсомол?

В 1926 году Хромченко направился к киевскому профессору Энгелькрону. Он думал, что уже пришло время заняться своим голосом, что все запретные сроки прошли. Но у профессора его ждало разочарование:

— Рано. Приходите годика через два-три...

Соломон не выдержал и через год дерзнул снова проверить свой голос у профессора Энгелькрона.

Не описать радости и гордости Соломона, когда его мечта осуществилась: двадцати лет он был принят в киевскую музыкальную профшколу.

* * *

Перелистайте биографии мастеров театра прошлого века, просмотрите мемуары театральных деятелей любой страны. Сколько нелепых анекдотов, пошлых историй связано с тенорами!

Артист русской драмы Д. Южин, рассказывая об одном известном оперном теноре, не мог удержаться от того, чтоб не заявить, что к нему была применима классическая поговорка: «глуп, как тенор».

А Орлов и Никольский, прославленные теноры второй половины прошлого столетия, пленяли публику только своими красивыми голосами — отнюдь не культурой.

Даже итальянцы, признанные мастера вокального искусства, за редкими исключениями, не работали над собой, над своим образованием.

Леонид Витальевич Собинов в одном из своих писем из Милана в 1902 году писал:

«Какой это некультурный и довольно глупый народ итальянские певцы. Ничего он не знает, ничего не понимает, не помнит. Про Гете он и не слыхивал. Данте в его глазах нечто вроде Остромирова евангелия для гимназиста. Это народ самый дикий, помешанный на звуках, на нотах, на дыхании. Ничего они не знают и ничем больше не интересуются».

* * *

Как только Соломон Хромченко поступил в киевскую музыкальную профшколу, для него начались годы упорной, настойчивой учебы и труда.

Соломон вечером учился, а днем работал агентом по распространению печати, упаковщиком, агентом финотдела в Демеевском районе, куда его направил Ленинский райком комсомола города Киева.

В 1929 году Хромченко — студент Музыкально-театрального института им. Лысенко. На него как на певца уже тогда обратили внимание и пригласили в еврейский вокальный ансамбль «Евоканс» и в радиокомитет в качестве солиста первой категории.

В 1932 году Хромченко командируют в Москву в исполнительскую аспирантуру при Московской консерватории.

Снова учеба. На этот раз учеба, свободная от каких бы то ни было параллельных работ. С каждым днем замечаешь и ощущаешь плоды учебы, с каждым днем крепнет голос.

В 1933 году в Москве, на всесоюзном конкурсе исполнителей, Хромченко получает третью премию. А через год, тоже по конкурсу, он был принят солистом в Государственный академический Большой театр.

Заветная мечта осуществилась. Но едва только Соломон Хромченко перешагнул артистический подъезд театра, начался новый, более ответственный этап углубленной работы над собой, над ролями.

Второстепенной ролью Гастона в «Травиате» включился Хромченко в жизнь Большого театра. Затем роль Филиппетто в опере «Четыре деспота». Это уже был шаг вперед, так как эта партия — партия строгого и четкого ритма — требует большого сценического действия.

Запевала в «Русалке», Барсу и герцог в «Риголетто», волхв и индийский гость в «Садко», Джеральд в «Лакме», Синодал в «Демоне», запевала в «Тихом Доне», баян в «Руслане», рябой парень в «Поднятой целине» и Альфред в «Травиате» — вот вехи сценического пути молодого солиста на сцене ГАБТ за четыре года.

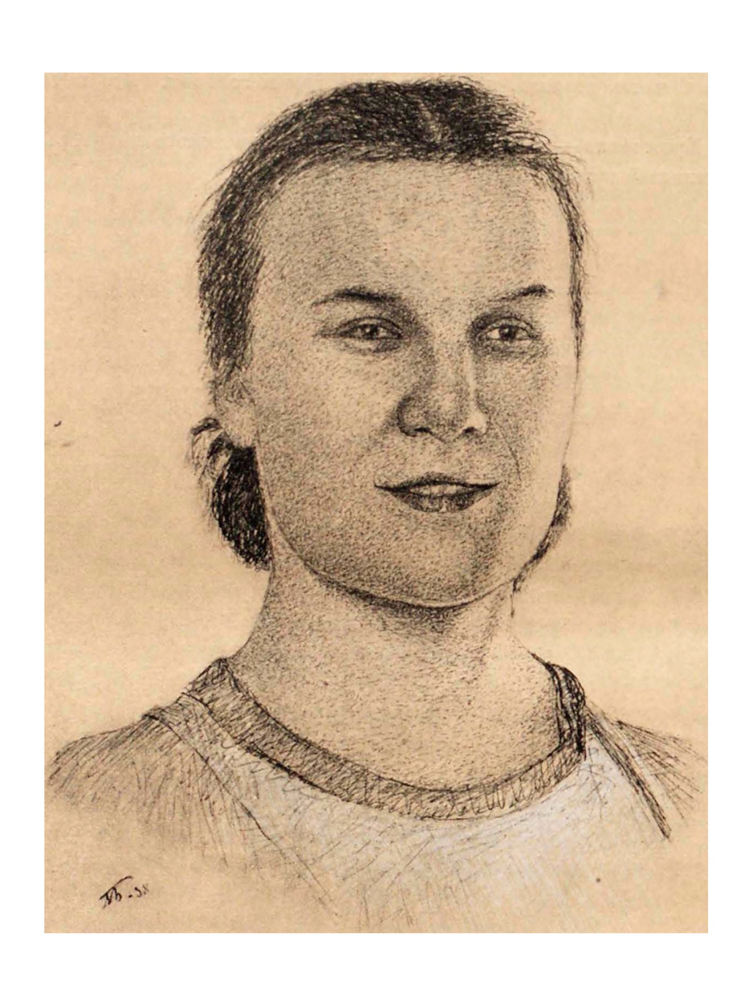
Учиться, всегда учиться, не прекращая учебы ни на одну минуту. Роль сделана, но Хромченко никогда не ставит «точки». Он знает, что значит быть удовлетворенным своими скромными успехами, но никогда не знает, что такое самодовольство. Он жадно прислушивается к указаниям своих режиссеров. Его часто можно встретить в театральных библиотеках. Он знает, что советский актер тем и силен, что осваивает классическое наследство прошлого и воплощает образ так, как этого требует наш театр — театр передовой, социалистической культуры.

«Природа меня наградила голосом, — говорит Хромченко. — Я пою потому, что обязан петь. Это мой комсомольский, а теперь и партийный долг. Но с коммуниста спрашивают вдвое...»

Хромченко прав. Одному партия доверила завод: его партийный долг — укреплять и расширять завод. Другому партия поручила руководить колхозом: заботиться о процветании колхоза — его прямая обязанность. На долю Соломона Хромченко выпала высокая честь служить народу, родине своим голосом. Это почетный и радостный труд.

Соломон Хромченко — только в начале своего творческого расцвета. Впереди — широкий, счастливый путь.







А. ЛИЛИЕНФЕЛЬДТ

ВЕРА ЕНЮТИНА

Это было в XV веке в селении Фуэнте Овехуна. Селением правил и владел верховный командор ордена Калатравы сеньор Фернан Гомес де Гусман. Его тирания не знала предела. Он издевался над крестьянами, насиловал их жен, бесчестил дочерей.

Лауренсия — самая красивая девушка. Она сильна, смела и остроумна. Ненавидит феодального тирана и любит крестьянского парня Фрондосо. Он заслужил эту любовь, спасая Лауренсию от отвратительных объятий де Гусмана.

В селении свадьба. Венчаются Фрондосо и Лауренсия. Вернувшийся из похода сеньор де Гусман прекращает свадьбу. Он хочет обладать Лауренсией и приказывает бросить Фрондосо в тюрьму, где «на шнуре, ему связавшем руки, должны его повесить».

Участь Лауренсии предрешена. Робкие крестьяне не решаются спасти свою односельчанку. Отец Фрондосо — рыжий Хуан — стыдит крестьян за их овечью покорность:

> Обиды вспомнить можно ли без гнева?
> Доколь сносить мы будем их с терпением?
> Они нам жгут жилища и посевы...

Толпа безмолвствует. И вдруг:

> О небо!
> Ты ль это, Лауренсия?

Как ураган, она врывается в толпу, и жаждой ненасытной мести звучит ее взволнованная речь:

> Вы о своем забыли долге!
> Так мне самой оружье дайте,
> Раз вы из камня иль из бронзы.
> Из яшмы тусклой вы; вы — тигры!
> Не тигры, нет! Ведь тигр жестокий
> Детей своих не даст похитить,
> Растерзан будет им охотник!
> Неумолимо, неустанно
> За ним он пустится в погоню,
> В пучину прыгнет волн морских.
> Пугливым зайцам вы подобны,
> Вы варвары, а не испанцы!
> Цыплята, терпите покорно,
> Как ваших жен тиран бесчестит!
> Подвесить прялки вам на пояс!
> Зачем вы носите ножи?

Речь Лауренсии зажгла людей. Селение Фуэнте Овехуна охвачено восстанием. Крестьяне убивают дружинников Гусмана, и в грудь жестокого тирана Лауренсия вонзает шпагу...

Тяжелый бархат занавеса закрывает сцену. В перерыве между действиями актеры и зрители читают в вечерней газете оперативную сводку с фронтов Испании. Вновь поднявшийся занавес возвращает их в XV век. Лауренсия выходит на сцену. В этом действии она... впрочем, зачем пересказывать содержание пьесы. История давно уже вышла из рамок четырех актов, созданных гением Лопе де Вега.

Действие происходит в Испании. Лауренсия, тысячи Лауренсий в окопах Каса де Кампо и на побережьях Мансанареса защищают Мадрид. Дочери горняков Астурии, рабочих Барселоны и виноделов Малаги с оружием в руках отстаивают свою национальную независимость.

Это они, Лауренсии, спасали из разрушенных бомбами зданий музея Прадо и дворца Лира бесценные полотна Гойя, Греко, Веласкеза, Тициана, Рембрандта, Дюрера и Гейнсборо. Это они, Лауренсии, отдают свою кровь раненым бойцам республиканской Испании!

* * *

Приходили и уходили монархи. Фердинанд и Изабелла жили в Толедо. Карл V почти не жил в Испании, а сменивший его Филипп II построил себе дворец в селении Мадрид. Унылая деревня на берегу Мансанареса стала столицей Испании.

На протяжении четырех столетий Мадрид слыл городом политических интриг, забавлявших всю Европу, интриг, совершенно чуждых и непонятных испанскому народу. Народ с одинаковым безразличием встречал и смерть очередного короля и рождение очередного наследного принца. Одних Альфонсов сидело на престоле человек тринадцать, но от этого люди Пиренейского полуострова не стали богаче.

Религия и корона стали на пути прогресса, и испанский народ убрал их с дороги, взяв власть в свои руки. Это случилось в феврале 1936 года, а через несколько дней озверелый фашизм спустил с цепей итальянских и немецких псов, чтобы уничтожить республику, поработить народ.

В ожесточенной борьбе с фашизмом испанский народ обрел мужество и организованность. У стен Мадрида фашизм потерпел первое поражение.

* * *

В эти дни в другой стране по Красной площади в потоке демонстрантов шла высокая, стройная, сильная девушка. Она несла кумачевое полотнище с надписью: «Мадрид будет могилой фашизма!»

Девушку звали Верой. Но подруги — то ли в шутку, а может быть, и всерьез звали ее Лауренсия.

Вера родилась четверть века назад в Самарканде в семье ссыльного революционера Вячеслава Андреевича Енютина. Раннее детство оставило в памяти сбивчивый след.

...Помнится дом — маленькие две комнаты и земляной пол. Жаркое лето, желтая лихорадка, ночи черные, как дно глубокого кувшина. Помнятся жандармы, их

было много. Они дважды приходили в дом, чтобы увести отца, но отцу удалось скрыться.

Шел 1919 год. Вера помнит, как началась вооруженная борьба за советскую власть. Когда часто стреляли, дети лежали на полу, потому что пули залетали в окна. Мать говорила, что пули кусают, как скорпион. Когда все это кончилось, папа ходил по городу совершенно свободно, даже днем, когда на улицах полно народа. Мама говорила, что теперь можно поехать в Москву, потому что они больше не ссыльные, все старое кончилось, дети получат образование, вообще теперь все будет по-другому и это очень хорошо...

Вера поступила в школу. Это было уже в Москве. Ее приняли в самый младший класс, она была маленькая и всего боялась, мальчики ее побили. Вера ушла к брату Андрею, который учился в следующем классе, и села к нему на парту.

— Я буду сидеть с тобой,—заявила она.

— Ты ничего не поймешь,—ответил Андрей.

— Все равно буду сидеть.

— Дура, — сказал Андрей.

Вера заплакала. Пришла учительница и велела всем читать вслух то, что она будет писать на доске. Ребята читали хором:

«Мы побили всех буржуев.»

Вера не умела читать, ей было скучно—и она заснула.

В перемену брат сказал сестре, чтобы она убиралась «вон или куда-нибудь».

— Я буду учиться с тобой,—ответила Вера.

— Вырастешь с мое, тогда будешь, — важничал Андрей.

Потом опять начался урок. Ребята считали до тысячи. Вера не умела считать до тысячи, ей было скучно,—она опять заснула.

Прошло полгода. Вера все же научилась читать и писать, как Андрей, и тогда сказала брату, что всю жизнь будет сидеть с ним на одной парте. И сдержала слово.

Ребята переходили из класса в класс и всегда сидели на одной школьной скамье. Андрей хорошо знал математику и помогал Вере. Сестра была сильнее в русском языке и помогала брату. Вера ни в чем не хотела уступать Андрею. Она занималась спортом, чтобы быть сильной. Пела, чтобы стать запевалой. Упросила отца купить ей гармонь, чтобы быть гармонистом. Дралась с Андреем, чтобы уметь постоять за себя, и курила сигары из сухих кленовых листьев, но это было невкусно и противно.

Когда Вере исполнилось девять лет ее, как и Андрея, приняли в пионерский отряд при ЦК ВКП(б). В отряде было много мальчиков и девочек. В играх, военизированных походах и лагерях ребята сдружились и поняли силу коллектива.

В школе устраивали спектакли, и в одном из них Вера играла роль без слов. Ей надо было пройти по сцене в новом красивом платье. Этот спектакль остался в памяти на всю жизнь, потому что Вера впервые надела красивое платье. Потом еще раз в другом спектакле Вера играла главную роль. Андрей сидел в зрительном зале. Ей очень хотелось понравиться брату: она дорожила его мнением. Но Андрей был недоволен.

— Тоже артистка! Ходит по сцене, как у себя дома.

Вера обиделась, заплакала и решила больше никогда не участвовать в спектаклях.

* * *

Когда Енютины учились в восьмом классе, в программу школы ввели автодорожный уклон. Позже школу реорганизовали в автодорожный техникум. Стране нужны были трактористы. Вера знала тракторный мотор. Ее сняли с учебы и послали трактористкой в колхозы Московской области.

Деревенские парни смеялись над девушкой в комбинезоне. Старики говорили, что если девка ходит в штанах и с остриженными косами, то из нее уже ничего хорошего не выйдет. Деревенский гармонист сложил про нее песню, и, когда Вера пришла к председателю колхоза за нарядом на работу, гармонист растянул двухрядку, и ребята запели хором про то, как девка парнем стала и что от этого произошло.

— Хорошо поете,—похвалила Вера.

— А коль милую целуем — зубы чикают,—ответил гармонист.

— Дай гармонь,—сказала Вера.

— Не удержишь.

— Подопру коленом.

Парень дал гармонь, и Вера спела, «Как в далеких степях Забайкалья шел отряд партизан».

Девушка-трактористка, да еще гармонист, тут уж не до шуток. Старики заговорили о ней с уважением, а девчата пообрезали косы, потому что парням теперь нравились только стриженые девушки.

Осенью, когда кончились полевые работы, Енютина вернулась в Москву и поступила в Электрокомбинат. Она была плановиком в цехах, изготовляющих магнето. Давала рабочим наряды, проверяла загрузку станков, браковала детали. А после смены комитет комсомола устраивал заседания, на которых говорили о техучебе, о ликбезе, о соцсоревновании, и Вера заключала договоры, сдавала техэкзамен, помогала работницам научиться грамоте и, возвращаясь домой, от усталости засыпала в трамвае.

Иногда завком приобретал билеты в театр. Ходили гурьбой, прямо с работы. Смотрели в театре Революции «Поэму о топоре», «Улицу радости» и «Гоп-ля, мы живем». Вера любила этот театр, ей хотелось самой пойти на сцену и крикнуть на весь мир:

— Мы складываем поэмы о топоре, а за нашими рубежами топоры отрубают головы!

Хотелось быть артисткой, но Андрей уверял, что из Веры не выйдет артистки, потому что она не умеет играть.

«Не умею, ну, так буду уметь», решила доказать Вера и подала заявление в техникум Театра Революции. Она читала «Гармонь» Жарова, и ей велели приходить на конкурсный экзамен.

Только отца посвятила Вера в свои планы. Целую неделю отец и дочь разучивали монолог Катерины из «Грозы» Островского. А в день конкурсного экзамена Вера, выйдя на сцену, страшно перепугалась и читала монолог сдавленным голосом.

— Что вы бормочете себе под нос?—спросил ее экзаминатор.

Вера обиделась. Она готова была расплакаться из жалости к себе и к Катерине, но добродушный экзаминатор посоветовал ей прочесть что-нибудь современное и погромче. Вера продекламировала во всю силу голоса:

Гармонь, гармонь,
Родимая сторонка!
Поэзия советских деревень...

Енютину приняли в техникум. С тех пор прошло четыре года, и зимой 1938 года она дебютировала в роли Лауренсии в пьесе Лопе де Вега «Фуэнте Овехуна».

О большом актерском даровании комсомолки Енютиной написано немало статей. Можно спорить, следовало ли «натаскивать образ на себя» или наоборот—«себя натаскивать на образ». Можно упрекнуть Енютину в некоторой неровности игры, особенно во втором акте, когда она произносит свой знаменитый монолог. Но нельзя отрицать того, что, подобно истинной испанке, она не выдумывает себе походки и манер, они у ней и так естественны, и пусть ее движения подчас отрывисты и резки, но зато живы и выразительны. Простота, правдивость ее сценического образа стирает грань, отделяющую театральные представления от реальной жизни, а в этом и есть мастерство актера.

В образе Лауренсии Вера Вячеславовна Енютина выкристаллизовала лучшие черты характера испанской девушки из народа—ее стремление к свободе, к жизни, достойной человека, ее ненависть к тиранам и эксплоататорам. Это делает образ Лауренсии близким и понятным самым широким массам нашей страны. Это уничтожает разницу в пять столетий, отделяющую Лауренсию Лопе де Вега от Лауренсий сегодняшней революционной Испании и их сестер по классу — девушек великой Страны социализма.

Как и на школьных спектаклях в раннем детстве, Андрей присутствовал и на премьере. Вере опять очень хотелось понравиться брату, она дорожила его мнением. Андрей сказал: «Вера здорово играет. Ходит по сцене, как у себя дома».

И в шутку, а может быть, и всерьез брат стал называть сестру—Лауренсией...







Н. КЛЯЗЬМИНСКИЙ

НАСТЯ ГЕОРГИЕВСКАЯ

Для Насти в дни ее именин никогда не пеклось пышных семейных пирогов. Возможно, Настя и совсем забыла бы про свои именины, если бы они не приходились на праздник седьмого ноября. В этот день Настя выходила на веселые улицы вместе со своими друзьями по детскому дому, по фабзавучу, по комсомолу. Ее именины и без семейного пирога проходили всегда весело и беззаботно.

Сегодня Настя Георгиевская пойдет на Красную площадь вместе с артистами Московского Художественного театра. Правда, Настя в МХАТе еще молодая, неопытная артистка, но она пока довольна и этим. На конкурсных испытаниях в МХАТе было пятьсот кандидатов на три вакантных женских места. Одно из них осталось за комсомолкой Георгиевской.

Нарядная и светлая ранним утром октябрьского праздника Настя идет в театр, на сбор своей колонны. Осеннее солнце золотит высокие карнизы украшенных домов, из витрин, с плакатов — отовсюду улыбается ей родное лицо Сталина. Как хорошо, как весело жить!

Комсомольцы в театре встречают ее радостными криками:

— Георгиевская, поздравляем тебя!

И ее ставят перед доской объявлений.

— Читай! — говорят ей.

На доске вывешен список распределения ролей в юбилейном спектакле, посвященном сорокалетию МХАТа, «Достигаев и другие» М. Горького.

«Роль Таисии исполняет Настя Георгиевская».

Настя смотрит на своих друзей сияющими глазами. Ей хочется сказать им такие слова, чтобы все сразу поняли, как она рада, как она счастлива. И она им сказала:

— А знаете, ребята, я ведь сегодня именинница!

* * *

Детский дом, пионеротряд, фабзавуч и затем комсомол... В пионерский отряд Настя записалась десятилетней девочкой.

Герои тогдашних фильмов Дуглас Фербенкс, Джекки Куган были и ее героями. Ей тоже хотелось что-либо «выковыривать», жить сломя голову. До поступления в пионеротряд Настя много бродяжничала по рынкам, по лесам, по селам. Стремление к деятельности, к выдумке не покидало Настю.

— Ребята, давайте что-нибудь сделаем? — предлагала она.

— А что?

— Ну, что-нибудь такое, чтобы все кверху тормашками полетело.

— Давайте спектакль поставим, — предложил однажды вожатый пионеротряда.

Ну, спектакль, так спектакль. Раздобыли пьеску «Молодой ельник». Насте, как самой боевой, дали главную роль Петьки-сорванца. Этот Петька ходит по сцене и всех побеждает — и лопух, и крапиву, и злых собак. Настя легко справилась с этой ролью.

Работа в драмкружке увлекла ее. И Настя вдруг стала серьезней, бросила бродяжничать и поступила учиться в ФЗУ на токаря. Она сменила мальчишеские штаны на девичье платье, подвязала пионерский галстук. В 1929 году ее, как одну из лучших пионерок, передали в комсомол. Настя Георгиевская к этому времени была уже победительницей на городских и областных соревнованиях художественной самодеятельности. И комсомольцы, по праву гордясь своей Настей, решили, что ее место — в театре. Но Настя уже понимала, что без учебы нельзя сделаться актрисой. А она хотела стать обязательно настоящей артисткой. Настя добилась своего: комсомол послал ее в Москву на учебу в московский Театр юных зрителей.

* * *

Осенью 1929 года на перрон московского вокзала сошла с поезда белокурая девочка лет четырнадцати. Она отправилась прямо в МОНО.

— Хочу быть артисткой. Направьте меня в Театр юного зрителя.

— Театр во дворе, ступайте туда.

В МТЮЗе Георгиевской предложили сыграть роль мальчика Вовки.

Настя Вовку сыграла. Потом она спела и станцовала. Мтюзовцам понравилось. Ее зачислили в коллектив актеров МТЮЗа с окладом в шестьдесят пять рублей.

В МТЮЗе ей довелось прочитать книгу Станиславского «Моя жизнь в искусстве». «Вот бы где поработать и поучиться!» с завистью подумала тогда Настя о МХАТе. Ее охватила острая тоска по учебе. Она вскоре поступила в Театральный институт. Здесь она встретилась с такими мастерами сцены, как Б. М. Сушкевич, заслуженный артист республики В. А. Орлов, заслуженный артист республики Н. Н. Литовцева. В 1935 году Настя Георгиевская окончила институт.

Комсомол ее послал в Киргизию, в город Фрунзе. Она проработала там в театре более года. Познакомилась за этот срок с киргизским языком, выучилась играть на некоторых национальных музыкальных инструментах.

Вернувшись в Москву, она поставила себе целью поступить в МХАТ, чтобы еще более совершенствоваться в мастерстве актера. Конкурсные испытания она выдержала, показав себя в роли Кукушкиной из пьесы Островского «Доходное место». Беспризорная девочка, воспитанница детского дома, пионерка, фабзавучница — была принята в актерский состав орденоносного Московского Художественного театра.

Первый день работы в МХАТе Насте Георгиевской запомнился на всю жизнь. Ее любовь к театру, к жизни, к работе еще более выросла и определилась.

И Насте Георгиевской ничуть не было обидно, когда ее выпускали на сцену МХАТа только в толпе. Она была искренно польщена, когда, наконец, ей дали в спектакле «Земля» сказать только одну фразу: «Он сына моего зарубил». Георгиевская готовила эту фразу во стократ прилежнее, чем, бывало, целую роль, и сумела сказать свою фразу так правдиво, что постановщик этого спектакля, народный артист СССР Л. М. Леонидов, обратил серьезное внимание на молодую актрису.

Ей дали роль в готовящемся юбилейном спектакле «Достигаев и другие». Ей, девушке советского поколения, предстояло перевоплотиться в образ монастырской послушницы.

Артистка Георгиевская полюбила до ревности образ горьковской Таисии. Он ей стал дорог тем, что эта девушка, узнав правду, бунтует, дерзко и смело идет вперед. В этом образе есть что-то от того далекого Петьки-сорванца, который ходил в свое время в красной фуфайке, в шапке набекрень по импровизированной сцене детского дома и побеждал крапиву, лопухи и злых псов.

* * *

Заболела артистка, исполнявшая роль Глашки в «Грозе» Островского. Георгиевской предложили срочно приготовить эту роль.

И когда во втором акте «Грозы» она вбежала с узлом в руках на сцену МХАТа, то в первую минуту — от радости сбывшейся мечты — несколько растерялась. Но, взглянув на спокойно мерцающие лампады в тяжелом купеческом киоте, она вспомнила, что «ее хозяин, Тихон Иванович Кабанов, собирается в путь-дорогу». И перед зрителями уже бегала расторопная Глашка — узлы и вещи плясали в ее руках. А как наивно заслушалась она речей странницы Феклуши!

Когда занавес опустился, Настю Георгиевскую за кулисами окружили ее друзья. Театр праздновал рождение новой актрисы.

Комсомольская организация театра поднесла Насте корзину цветов.

Настя спросила:

— Это что, по традиции?

— Как тебе не стыдно! — ответили ей. — Мы все за тебя рады, мы все сегодня именинники!

Настя весело улыбнулась и сказала сама себе:

— Теперь, Настя, все от тебя зависит!







ФАБ. ГАРИН

ОЛЬГА ЛЕПЕШИНСКАЯ

«Вкус и грация не продаются».

Новерр

Морозный петербургский вечер. Медленно кружатся снежинки в желтом свете фонарей. У здания Биржи стоят в армяках, переминаясь с ноги на ногу, извозчики. На широком катке шумно. Стройные юнкера, офицеры в щегольских мундирах и крылатках, сытая и богатая молодежь — дети князей, дворян и банкиров, — взяв друг друга за руки, кружатся на коньках по гладкому льду. В стороне на возвышении играет военный оркестр, и звуки медных труб уплывают в морозную синь.

Неожиданно на каток выплывает, точно лебедь, плавно и грациозно, молодая девушка в меховой шапочке с муфточкой. Весь Петербург знает талантливую актрису Полину, ею увлекаются сановники и министры. Но она дарит свою улыбку красивому офицеру. Обняв друг друга, они танцуют на льду. Полина сдержанно и гордо скользит по льду, то вдруг она заглянет своему возлюбленному в лицо, то слегка коснется его губ и закружится в бешеном вихре. Легкий ветер развевает пряди волос из-под шапочки, Полина унесена танцем.

Так начинается второе действие балета «Кавказский пленник». И когда Полина, закончив танец, отходит в сторону — весь зрительный зал аплодирует.

* * *

...Мария Сергеевна вошла в комнату, и ее взору представилась необычайная картина: трехлетняя Оля, держась ручонками за сиденье стула, скакала вокруг него.

— Милая моя, — спросила Мария Сергеевна, — ты забавляешься?

— Нет, мама, — деловито ответила Оля, — я танцую...

Этого эпизода Ольга Васильевна не помнит. Как-никак, а произошло это восемнадцать лет назад и в том возрасте, когда ребенок не в силах сохранить что-либо в еще неокрепшей памяти.

Плясать и при этом размахивать ручонками было любимым занятием Оли. Она танцовала дома и на прогулке, предпочитая танцы куклам и кубикам, но мать была

недовольна увлечением Оли, она даже запрещала ей это делать. Когда к отцу приходили в гости его сослуживцы — инженеры-путейцы, девочка весело и непринужденно подбегала к каждому и говорила:

— Дядя, я вам станцую, а вы поглядите!

И Оля пускалась в пляс, потом падала на колено, закрывала ручонками лицо, снова кружилась, словно взрослая танцовщица, не зная усталости.

Ольга Васильевна смутно помнит город, в котором она родилась. Единственное, что осталось в памяти, — это Владимирская горка, откуда видна была река и пароходы, Цепной мост и узкая лестница, ведущая в ту часть города, которую называли Подолом.

Вскоре родители Ольги переехали в Ялту и поселились в небольшом домике, рядом с музыкантом. Жена музыканта, худая и бледная Анна Федоровна, сидя в кресле на балконе, подолгу засматривалась на Оленьку, танцовавшую в садике. Много лет назад Анна Федоровна была балериной, но тяжкий недуг заставил ее покинуть сцену. Глядя на девочку, она угадала своим профессиональным чутьем, что ее нужно учить балетному искусству.

Однажды, когда Анна Федоровна с Марией Сергеевной сидели за чаем, в комнату незаметно вошла Оля. Она села на диван, стоявший в углу, и прислушалась. Анна Федоровна, задыхаясь от кашля, медленно рассказывала о днях своей молодости:

— Когда я узнала, что мне поручена главная роль, я заволновалась. Этот балет еще никогда не шел, и от спектакля ждали многого. Я выступала без пачек, в длинном костюме. И этот спектакль принес мне успех.. А теперь я смотрю на Оленьку, и хочется мне, чтобы вы ее отдали в школу, в Москве есть даже специальное хореографическое училище, там всему учат детей — и языкам, и математике, ну, словом, как во всех школах, но ко всему их еще обучают балетному искусству.

— Ей тяжело будет, — возразила Мария Сергеевна, — она ведь слабенькая у меня.

— Что вы, что вы, да ведь Оля создана для балета. Поглядите, как она грациозно танцует, а ведь девочка ничему не училась, ничего не видела. Простите меня за приметы, в которые я верю, — я знаю, но звезда на лбу у Оленьки сулит ей счастье.

Мария Сергеевна улыбнулась. Оля, действительно, родилась с розовым пятнышком на лбу, похожим на пятиконечную звезду. Когда девочка плакала, пятно отчетливо выделялось, и Ольге приятно было смотреть на себя в зеркало.

— Мама, — сказала она как-то, — а ведь я красноармейская, со звездой...

После ухода Анны Федоровны Оля подошла к матери и, уткнувшись головой ей в колени, заплакала:

— Я хочу в балетную школу, я хочу тоже быть артисткой.

Рассказ Анны Федоровны настолько повлиял на девочку, что она при каждом удобном случае заговаривала с матерью на эту тему. Оле шел восьмой год, ей пора было начать учиться в школе, и Мария Сергеевна, посоветовавшись с мужем, решила переехать в Москву.

...Осенью 1925 года Оля, держа мать за руку, степенно шла по московским улицам. Она знала, что ее ведут на экзамен в балетную школу при Большом театре. Ей было радостно сознавать, что она будет балериной, и оттого ее маленькое сердце

учащенно билось. Мать не узнавала своей дочери: за последние месяцы она стала не в меру серьезной.

Они вошли в большой зал, и впервые Оля увидела огромные зеркала и балетные станки. В зале было много девочек, и каждая из них стояла подле своей матери. Девочки были одеты в красивые платьица, а на одной были крохотные балетные пачки, казавшиеся Оле абажуром. Экзамен длился недолго, дети ходили по залу под музыку, а преподаватели внимательно присматривались к их походке.

На другой день Мария Сергеевна сообщила дочери печальную весть — ей отказали в приеме, ибо желающих было много, и тогда решили отбирать по алфавиту. Оля грустила, ей было нестерпимо жаль, что поблизости нет Анны Федоровны, с которой можно было бы посоветоваться.

Спустя несколько дней ее определили в обычную школу. Оля прилежно занималась, была лучшей ученицей в классе, но о балете не забывала. И неожиданно Мария Сергеевна узнала, что в школе театра освободилась вакансия. Олю приняли без экзамена, и через восемь лет она блестяще закончила учебу.

Ее первое выступление на сцене состоялось еще в 1926 году, в десятилетнем возрасте. Оля изображала амура в каком-то балете и должна была пройти лабиринт, пронеся картонную стрелу. Но она уронила ее на пол. Девочка задрожала от страха, ей казалось, что зрители начнут смеяться над ней и ее переведут в обычную школу. Но Оле не сделали замечания, ибо она прилежно занималась и даже знала наизусть слова и мотивы многих арий.

Как-то раз в театре дебютировал новый певец в опере «Свадьба Фигаро». Оля в числе других девочек снова изображала амура; она лежала на ступеньках и боязливо смотрела на полутемный зал, откуда неслось дыхание зрителей. Дебютант, впервые выступавший в Большом театре и сильно волновавшийся, не прислушался к словам суфлера и перепутал текст. Оля следила за его каждым жестом и, услышав иные слова, с детской наивностью начала шепотом ему подсказывать.

После спектакля в уборную к детям вошел певец и, разыскав Олю, поцеловал ее, дал ей коробку конфет и поспешно ушел. С тех пор прошло одиннадцать лет, но Ольга Васильевна считает, что это был ее первый гонорар. Возвращаясь домой, она всю дорогу рассказывала матери, как это произошло, и даже повторила всю арию.

* * *

В 1933 году Ольга Лепешинская была принята в балет Большого театра. За пять лет она сыграла Лизу в «Тщетной предосторожности», куклу Суок в «Трех толстяках», Жанну в балете «Пламя Парижа», колхозницу Зину в «Светлом ручье», Аврору в «Спящей красавице» и Полину в «Кавказском пленнике».

Пять лет — ведь только начало сценической деятельности, и тем не менее имя Лепешинской известно не только в Советском Союзе, но и за границей.

Случайно это или закономерно?

В драматическом театре слово — источник чувств актера. В балете же редко ценят драматургию, и потому многое там так неестественно. Е. В. Гельцер в беседе с молодыми балеринами, среди которых присутствовала и Лепешинская, рассказала любопытный эпизод из своей сценической деятельности:

«На одной из репетиций я сидела на краю колодца в костюме рыбака, с мандолиной в руках. Поза, видимо, не понравилась моему отцу, и он сказал:

— Катя, надо, чтобы на сцене все было естественно и правдиво, но в то же время красиво... Ты еще собиралась быть знаменитой драматической актрисой, а этого не можешь почувствовать... Никогда не открывай рта на сцене — ты становишься похожей на рыбу, вынутую из воды: она ловит воздух, которого ей нехватает. В балете нет слов, поэтому выходит гримаса».

В этих словах абсолютная правда. Танец не знает диалога, а лишь зрелище, действие, которое должно заменить слово, выразить страсти и чувства. Танцовщица должна быть обаятельна, и те образы, которые она рисует в блестках вариаций, должны запечатлеться в памяти зрителя.

Любое театральное искусство, созданное хотя бы много лет назад, может быть изучено: в опере имеется партитура, в драме — текст пьесы. И только балет, пляски и танцы, все то, что относится к движению, живет лишь в памяти очевидцев. Молодым балеринам нет возможности изучать постановки, сошедшие с репертуара много лет назад. И хотя русское хореграфическое искусство существует двести лет, но науки и учебников о балете нет и по сей день. Из поколения в поколение учителя передают свой устный метод преподавания ученикам, ученики подрастают, становятся сами учителями.

Ольга Лепешинская училась сперва в школе, потом у В. А. Семенова, а сейчас у М. А. Кожуховой.

Но больше всего ей принесли пользу те несколько книг, которые посвящены вопросам балетного искусства. Мнение Карло Блазиса в его книге «Manuel complet de la danse» явилось для нее законом:

«Внимательно следите за положением вашего тела и рук. Пусть ваши движения будут непринужденны, грациозны и всегда согласованы с движением ног. Показывайте себя изящно и элегантно, но без аффектации. При уроках и упражнениях уделяйте внимание и той и другой ноге: мне доводилось видеть многих танцовщиков, танцовавших только одной ногой; я сравнивал их с художниками, которые из всей фигуры в состоянии обрисовать один лишь профиль. Подобные танцовщики и художники, разумеется, не могут считаться истинными артистами».

Упорная тренировка и учеба принесли Лепешинской успех. Но нет границ учебе. Каждый день в течение шести часов она занимается у своего балетного станка, ибо самое важное в искусстве танца — это непрерывная практика. Ни живопись, ни пение, ни музыка не требуют такого прилежания, как балет. Без упражнений танцовщица теряет все то, что приобрела годами. Каждая прилежная балерина знает, что даже о «царице воздуха» Марии Тальони говорили, будто под ее ногами никогда не остывали доски пола.

Лепешинская счастливо сочетает в себе мимистку и танцовщицу. Усовершенствовав технику, чувствуя уверенность в своих движениях, она заботится об образе, стараясь «говорить без слов». Сколько экспансивности в ее головокружительных кругах по сцене! Сколько молодости и задора! Ее Аврора в «Спящей красавице» — обаятельная плутовка в своих невинных шалостях и такая трогательная в своей грусти. Полной пригоршней бросает она зрителю в зал свежесть и радость.

И столь же очаровательна Лепешинская в «Кавказском пленнике». Нет, она не только балерина, она замечательная актриса. Языком движений она соперничает с языком речи.

До наших дней дошла история о состязании между Цицероном и Росцием. И если последнему не удалось победить великого оратора, то все же Цицерон вынужден был признать, что, играя одними лишь жестами, Росций так высоко поднял этот жанр искусства, что заставил его, Цицерона, написать сочинение, в котором он поставил искусство жеста наравне с красноречием.

Лепешинская в балете — это наивность, кокетство, безудержная веселость, это гамма человеческих переживаний.

Природа наградила Лепешинскую выразительным лицом. В ее многообразной игре правдиво отражены душевные переживания, ее взгляды и походка заменяют жест.

* * *

В своей книге «Былое и думы» А. Герцен рассматривает искусство как весьма важную сторону общественной деятельности человека и считает, что подлинная культура человечества найдет свое бессмертие в новом, свободном мире.

Мы живем ныне в этом свободном мире. Советская страна вскормила наши молодые таланты, обучила их.

Родись Лепешинская задолго до Октября — она, если бы и стала талантливой балериной, то ее искусство было бы достоянием лишь «высших» слоев общества. Балет до Октября был искусством для немногих. Нужно было пройти лабиринт сложнейших интриг, чтобы получить звание солистки. Какой это был тяжелый и унизительный путь, сколько дарований погибло в этой непосильной борьбе!

Ныне искусство балета стало достоянием широких масс. Растут таланты в нашей стране, им открыта дорога во все театры, они окружены заботой и вниманием.

Свое признание Ольга Лепешинская завоевала упорной учебой. Две даты останутся в памяти у нее на всю жизнь: 25 мая 1937 года ее приняли в Ленинский комсомол, а 2 июня правительство наградило ее орденом «Знак почета».







ВАСИЛИЙ МОСКВА

ГАЛИНА УЛАНОВА

При встрече с ней вы ни за что не скажете, что это — балерина, что это — Уланова. В автобус на ходу ловко вскакивает подтянутая, крепкая, широкоплечая девушка в строгом, английского покроя, синем пальто, в темном берете, в желтых, на толстой каучуковой подметке, полуботинках. Уверенные, широкие, мальчишески-грубоватые движения, чуть насупленый взгляд.

Показывая кондуктору «карточку» (так в Ленинграде называются сезонные проездные билеты), она чуть распахнула пальто, и на левом ревере ее костюма виден значок ворошиловского стрелка. При встрече, деловито пожав руку, она суровым, глуховатым голосом быстро ответит, что едет в театр на занятия кружка ПВХО.

...А вечером под звуки упоительной музыки Чайковского взлетит вверх занавес, и на черной, пустой сцене, в ослепительно ярком, серебряном луче прожектора появится белоснежная, полувоздушная, изящная фигурка, стройная и тонкая, как статуэтка, и медленно, певуче, как бы продолжая симфонию оркестра, польются эти неповторимые движения, полные красоты, заветных, задушевных чувств...

Уланова потомственная балерина.

Ее отец — Сергей Николаевич Уланов — сороковой год служит в Ленинградском государственном Театре оперы и балета им. С. М. Кирова. Он окончил балетную школу вместе с Анной Павловой. Перестав танцовать, он остался режиссером балета.

Ее мать — Мария Федоровна Романова — работает в балете тридцать пять лет. Двадцать лет она танцовала. После революции, когда руководство и управление театром и школой перешло от министерства двора к Комитету артистов, этот комитет направил ее в школу. Продолжая выступать на сцене, она начала преподавать классический танец в школе. Ныне она — один из старейших педагогов Ленинградского государственного хореографического училища. Кроме того, она работает репетитором балета в театре и ведет ежедневный класс усовершенствования балерин.

Двести лет тому назад была основана первая русская школа классического танца. Этой школе было сто девяносто лет, когда ее окончила Галина Уланова.

С восьми лет отроду, ежедневно, неуклонно и регулярно, как сон, как душ, как обед, и тщедушным ребенком и знаменитой балериной, она каждое утро подходит к палке («станку») и проходит свой экзерсис классического танца, — первые семь лет перед строгими глазами М. Ф. Романовой, затем многие годы под острым взглядом А. Я. Вагановой и ныне — вновь под наблюдением своей требовательной матери.

И репетиции, репетиции, репетиции почти каждый день.

* * *

Десять лет тому назад на выпускном спектакле школы многие признали лучшей Таню Вечеслову, — Галю Уланову ставили на второе место. Но критик назвал ее первоклассной балериной «с завершенной технической подготовкой», танцующей «с большим лиризмом и музыкальностью». На выпускном спектакле она танцовала мазурку и вальс из «Шопенианы» (с Богомоловым) и «классический дуэт» из «Щелкунчика» (с Обуховым).

Молоденькая солистка балета уже в первый свой сезон, на пятом месяце своей работы на сцене, получила партию балерины. Известный балетный критик И. Соллертинский посвятил этому дебюту специальную статью: «Уланова выступила в «Лебедином озере» с большим и заслуженным успехом. Прекрасная техника, неподдельный драматизм танца, лиричность хорошего вкуса и органическая музыкальность — вот основные черты крупного дарования этой юной артистки, лишь несколько месяцев тому назад покинувшей школу»; «при выдающейся технике Уланова владеет секретом настоящего танцовального артистизма»; «одно несомненно: в лице Улановой мы имеем дело с весьма серьезным, быть может, даже первоклассным хореграфическим дарованием».

Но артистка была глубоко неудовлетворена.

«Я провалила свои первые выступления, внутренно я была спокойна, и люди в зрительном зале платили мне тем же — они оставались равнодушными», — вспоминает Уланова.

Тогда ей казалось, что техника ее недостаточно виртуозна. Началась упорная борьба за овладение высотами техники классического танца. До изнеможения тренировалась Уланова, все увеличивая и усложняя свой экзерсис, проходя его не только в классе, но и дома, вновь и вновь повторяя на своих партий.

Техника была побеждена, послушно и добросовестно воспроизводило тренированное тело сложнейшие движения классического танца. Однако, «танец мой был хотя и точным, но механическим воспроизведением чужих мыслей, чужого творчества». И неудовлетворенность не уменьшалась, равнодушной оставалась артистка, равнодушной оставался и зритель.

Нехватало, не было «чего-то» — творчества, искусства.

Как бы ни была изощрена техника, без мысли и чувства нет искусства. В балете мысли и чувства надо выражать средствами классического танца. Техника, классический танец есть только форма внешнего выражения глубокого внутреннего содержания. Техника должна быть безукоризненной, но всегда оставаться средством искусства.

Эмоционально, глубоко поняв, прочувствовав, впитав в себя музыку, создается какой-то пока неясный, туманный образ. Фантазия конкретизирует его: «не я, но я». Набегают ассоциации, образ становится живым, он подчиняет себе все движения, движения воплощают его. Образ делает своим весь внешний рисунок партии, все па классического танца становятся принадлежащими образу. Создавая образ, Уланова никогда не копирует жизнь. Натурализм—не искусство. Точное воспроизведение ассоциативных чувств всегда коробит своей грубостью и примитивностью. Точное воспроизведение жизненных движений всегда режет глаз своей невыразительностью и негармоничностью. Жизненные ассоциации дают только толчок к развитию рожденных музыкой сценических эмоций, оправдывающих сценические движения, которые всегда должны быть красивы. На сцене всегда и все должно быть не только эмоционально, но и эстетично.

У искусства своя правда. Классический танец условен, но условен как стих. Как у великого поэта необычность сочетаний слов теряет свою условность и оживают сухие каноны стихосложения, так у балерины условные движения классического танца, оставаясь всегда высокоэстетичными, должны быть одухотворены, содержательны, органичны и понятны. Какие простые истины, как сложно их воплощение!

И вот теперь подготовка к каждому рядовому спектаклю не ограничивается только целым рядом репетиций, когда вспоминается весь внешний рисунок партии, отшлифовываются технические трудности, когда все па становятся своими, когда партия становится безупречно усвоенной во всех деталях.

Помимо технических репетиций, готовясь к очередному спектаклю, Уланова зачастую запирается в пустом классе или, никого не впуская, сидит одна в своей комнате. Текут часы воспоминаний, мечтаний, фантазирования, часы сосредоточенных исканий, робких жестов или порывистых воплощений уверенной цепи движений. Интимнейшее преображается в сценическое.

Отсюда неудовлетворенность, мучительность общих репетиций. «Я не могу ничего делать, когда на меня смотрят, мне стыдно» — и на репетициях у нее не выходило ничего подобного тому, что бывает на спектаклях. «Спектакль—иное дело. Там я не вижу зрительного зала, на сцене мои партнеры, оставаясь самими собой, приобретают еще и какие-то другие черты».

Выходя на сцену, Уланова внимательно слушает, впитывает в себя музыку. Она выходит на сцену в образе, живет на сцене мыслями и чувствами образа и как бы инстинктивно безошибочно воспроизводит движения танца.

Уланова всегда танцует технически безукоризненно, но каждый спектакль она танцует по-разному, потому что каждое движение определяется ее внутренним состоянием, рожденным музыкой.

Уланова танцует вдохновенно. Не надо бояться этого слова — вдохновение. Поверьте, Белинский прав: «Без вдохновения нет искусства; но одно вдохновение, одно непосредственное чувство есть счастливый дар природы, богатое наследство без труда и заслуги; только изучение, наука, труд делают человека достойным и законным владельцем этого чисто случайного наследства, и они же утверждают его действительность, а без них оно и теряется и проматывается».

Уланову не обучали сценической игре. О «тайнах» актерского мастерства она могла лишь вычитать в книгах и слышать в случайных личных беседах со своей старшей подругой — Е. И. Тиме. Но это были не уроки, не прохождение партий, а только беседы, разговор, рассказ, после которых, оставаясь одна, поздно ночью, она долго не могла уснуть.

Уланова не знает науки, «системы Станиславского». Но мучительными исканиями, упорным трудом она разгадала, раскрыла тайну хореграфического театра. Может быть, незнание техники драматического актера даже помогло ей в правильном разрешении задачи. Она овладела великим правдоподобием сценических чувств, эмоциональным оправданием танца.

. . .

Уланова танцует...

Она не сразу начинает танец. Как слова, подыскивает движения своих чувств. И вот еще неуверенный тур, и в нем аттитюд, и быстрый, скороговоркой, бег на пальцах.

Замедленные, певучие движения; недоговоренные, сдержанные жесты; утонченные позы, паузы и устремленный взор. Pianissimo и lento льются движения. Медленно опускается нога на пуант, нежно отводится другая нога, плавно подымается рука, глубоким чувством озарено лицо. Постепенно нарастают глубоко волнующие, захватывающие движения. Томится, трепещет все тело. Начинается поэма полных гармонии, неповторимых улановских линий.

Непревзойденное чувство высоко артистичной гармонии пропорций; не выше и не ниже ни на сантиметр, не медленнее и не быстрее ни на секунду. Чарующе чередуются чудные линии, общим движением живет каждая частица тела, каждое отдельное мелкое движение постепенно, плавно возникает и развивается, рожденное предыдущим, порождающее последующее, слитное и с движениями всего тела, едино и целиком участвующего в танце.

. . .

Уланова танцует технически безукоризненно, но не в этом исключительность ее — классической танцовщицы; есть балерины техничнее ее.

Особенность Улановой как классической танцовщицы заключается прежде всего в том, что свою высокую технику классического танца она сделала не целью, а средством своего творчества, танцовальным средством воплощения своего образа, что эту технику она одухотворила, эмоционально оправдала, сделала выразительной и правдивой становившуюся архаичной и дряхлой абстрактную схему классического танца.

Неповторимость классической танцовщицы Улановой в органичной танцовальности, в эмоциональной одухотворенности, в исключительной артистичности хореографических линий, которыми она так задушевно «рисует» свой танцовальный образ.

* * *

Улановский образ... Задушевный образ той, о которой мечтаешь, той, о которой всю жизнь помнишь: нежной, ласковой, любимой, любящей девушки, такой простой, близкой.

Свой обаятельный образ Уланова бережно проносит через все партии, во всех своих партиях она выделяет определенные, ею избираемые и ей присущие черты.

Благородные, свободолюбивые, неустрашимые в своей ненависти к врагу, к насилию героини Улановой гибнут. Гибнут они, отказавшись отступиться от своих лучших чувств, сохраняя их чистоту. И этим они побеждают, ибо на их стороне остается зритель, все его мысли, все его чувства. Так пессимизм трагической гибели становится оптимизмом, зовущим к победе.

«Красота рождается из стремления человека ее созерцать»,—писал Максим Горький. В суровые годы нашей героической борьбы за великую свободу народов тема творчества Улановой не могла бы занять наши сердце и мозг. Но вместе с победой, с ее закреплением, вместе с завоеванным счастьем ширятся идеалы. Ныне не только товарища и помощника в борьбе и работе мы видим в женщине; нет, ныне нежная лирика стала неотъемлемой чертой нашего образа женщины, нам близок и дорог поэтичный, лирический образ Улановой, он воплощает наши мысли, чувства, мечты, он подымает их. Мудр Максим Горький: «Зевса создал народ, Фидий только воплотил его в мрамор».

Образ Улановой -- это обобщенный идеальный образ «девушки вообще», «общечеловеческой девушки», но девушки нашей. Уланова отображает действительность, но действительность опоэтизирована ею. Уланова наделяет свой образ теми чертами, которых мы ищем, мы ждем увидеть и, конечно, найдем в девушках нашей страны.

Вдохновенный романтик и задушевный лирик, Уланова творит образ истинно общечеловеческого гуманизма, создать который может только свободный, счастливый народ.

* * *

Великий русский народ.

Народ, великий своей твердой неприступностью, самоотверженной верой в великие идеалы, душевный, любящий, стойкий народ. Не исчерпать многогранности нации. Но этими характерными чертами пронизано творчество Улановой, все это есть в ней самой.

Русская балерина!

Советская балерина!







А. ВОЛЬСКИЙ

ТАМАРА ХАНУМ

Женщины — в отдалении, возле мечети. В черных паранджах они кажутся мрачными привидениями.

Воздух насыщен пряным ароматом раскрашенных сластей и жирным запахом баранины. Чайханщики в белых фартуках священнодействуют возле многоведерных самоваров. А люди сидят на кошмах, на цыновках, посреди лёссовой пыли, и солнце Туркестана обливает их палящим зноем. Люди отдаются веселью базарной «тамаши» беспечно, словно никаких забот у них нет.

Ах, хороши певцы, музыканты солнечной Ферганской долины! И неподражаемы танцоры Хорезма.

Танец называется «Каса-уюн» — танец с чашкой. Люди сайля не могут спокойно сидеть на кошмах. Они придвигаются ближе к танцору, зачарованно повторяя каждое его движение. Вот танцор накидывает аркан на лошадь, вот он собирает яблоки, а теперь — смотрите, смотрите! — с легкостью акробата он поднимает чашку с земли, не прикасаясь к ней руками! Ртом поднимает чашку этот изумительный танцор из Хорезма.

Но что случилось там, возле мечети? Женщины с ужасом смотрят из-под чачванов на девочку, худенькую, босую, с растрепанными волосами. Девочка воровски повторяет движения танцоров. Да знает ли она священные слова Корана, которые предписывают правоверным: «Пророк! Скажи супругам твоим, дочерям твоим, женам верующих: плотнее опускали бы они на себя покрывала свои, ногами своими не ступали бы так, чтобы выставлялись закрытые наряды их!»

Старухи шипят и призывают проклятия на детскую головку. А солнце Туркестана заливает жаром беспечную площадь.

Девочку после сайля часто встречали на свадьбах Старого Маргелана. Там, на женской половине, она прислушивалась к песням затворниц, но больше всего ее прельщали их танцы. Как они хороши и печальны! Мягкая, кошачья поступь, ноги почти не двигаются, руки и голова ритмично повторяют звуки дутара.

Было это в те годы, когда генерал Куропаткин в Ташкенте записывал в своем дневнике: «Надо добиваться, чтобы нас боялись, полюбят после».

Было это в те годы, когда из Ташкента в туркестанские гарнизоны шли циркулярные телеграммы:

«В знак преклонения туземного населения перед русскими предложить всем туземцам всегда почтительно приветствовать офицеров и чиновников всех ведомств вставанием и наклонением головы...»

* * *

События проносились над Ферганой грозовые и стремительные. Они захватили и узловую железнодорожную станцию Горчаково.

Звездной ночью по станционному поселку рассыпались выстрелы. Тогда Горчаково тревожно припадало к окошкам: по станции метались тени воинов, громко ржали кони. Но воины и кони скоро исчезали, как реки в пустыне, — кто их там найдет.

Девочка росла в семье деповского токаря обособленно. Отец ворчал на ее шалости: ей ли, дочери рабочего, от зари до зари плясать! Уж лучше бы училась!

Девочка тянулась, гибкая и стройная, как камышинка. Тугие косы обвивали голову. Черные, чуть раскосые глаза озарялись тем особенным блеском молодости, который уже не скроешь длинными ресницами. Да и зачем скрывать?

Она ходила с открытым лицом, — это огорчало отца вдвойне. Ее лицо не только не выражало приниженности женщин Востока, но оно дышало уверенностью в какой-то большой правде, которая, казалось, видна была ей одной.

Много ханжеских пересудов омрачало эту семью. Но, когда они становились слишком крикливыми, сам токарь поднимал седеющую голову и предостерегающе становился рядом с дочерью:

— Не трогать!

Однажды Тамара проходила мимо сада. В саду цвели большие чайные розы. Из раскрытых окон дома доносились звуки рояля. Девочка вошла в сад. Ей казалось — опьяненные сказочной музыкой, цветы кружатся в легком хороводе. Она закружилась сама. Никто не видел, как девочка танцовала романс Чайковского «Осень».

С тех пор Тамара начала «сочинять» танцы. Она по-своему чувствовала природу Она создавала танцы дождя, зари, заката горячего солнца.

...А годы проносились над Ферганой, грозные, как великий ветер пустыни, как очищающий самум. Это были годы великой битвы, когда банды Ибрагим-бека внезапно появлялись в кишлаках и так же внезапно исчезали, оставляя позади пепел и дым, стоны раненых и слезы осиротевших матерей.

Полные революционного огня и пафоса стихи поэта Хамза Хаким-заде люди распевали в то время не в пыли саклей, а у глиняных бойниц и в окопах.

В Ташкент к Хаким-заде пришел из Ферганской долины старый слепец Ирка Карим. Пришел знаменитый мастер дойры Алим Камилов. Пришли танцоры, канатоходцы и острословы. Все они несли на фронт искусство родной Ферганы.

Реввоенсовет Туркестана посадил семьдесят импровизаторов в агитпоезд и назвал их артистами. Поезд мчался от фронта к фронту, семьдесят артистов выступали на подмостках и сражались.

Было горячее дело в Асаке. В середине концерта поднялась тревога. Песня «Эй, рабочий!» осталась недопетой. Артисты и зрители выбежали во двор хлопкового завода и залегли за баррикадами. Три часа длилась перестрелка. Басмачи ускакали в горы.

Был день, когда на станции Горчаково появился плакат, которым население извещалось, что на городскую площадь Старого Маргелана придет разбойник и головорез Мадалинбек вместе со своим отрядом сдавать большевикам оружие.

Девушка из Горчакова бросилась в Старый Маргелан. Ее тугие косы развевались по ветру, а тело трепетало от сумасшедшего бега.

Она прибежала в Маргелан, когда вся площадь была уже заполнена зрителями. Суровые загорелые воины, обвязанные патронташами, отягченные берданами и маузерами, почтительно толпились вокруг своего военачальника.

Бравый начальник распухшим языком облизывал сухие, потрескавшиеся губы. Один из людей отряда исполнял любимый танец. Глаза танцора были широко раскрыты, тело и руки конвульсивно извивались.

Толпа наблюдала молча, как вдруг в дальнем конце площади раздался крик:

— Пустите, пустите! Я буду танцовать!

Смелый женский голос. Это было необычайно.

Девушка, точно птица, влетела на пыльную площадь и понеслась в такт дойры Уста-Алима.

Воины из отряда Мадалинбека подступили ближе к танцовщице. Площадь шумела:

— Яша! Яша! (Что значит: «Да здравствует!»).

Чудесные луга заилийских предгорий и тучные отары открылись перед толпой. Бьют родники из-под камней, и овцы, послушные зову пастуха, опускают свои морды в ледяную воду. Пастух кружится посреди стада, то лаская свою любимицу, то гоняясь за самой шустрой, чтобы посмотреть, не поранены ли у нее ноги.

Все это видели в танце, который не имел названия, но назвать который можно было танцем пастуха — «Чабан». И когда в последний раз, махнув черным халатом, девушка умчалась, раздался крик, какого еще не слышала городская площадь Старого Маргелана, да и вся Ферганская долина:

— Яша, Яша! — в честь Тамары-ханум, в честь будущей прекрасной артистки.

* * *

Возвращаясь домой, деповский токарь часто ловил на себе злобные взгляды. Добром не могло это кончиться.

Нет, слишком смела его дочь. И хотя сердце замирает от гордости после случая на площади Старого Маргелана, о котором рассказывают повсюду с восхищением и ненавистью, но оно и болит — сердце старого отца, болит за любимую дочь. Кто знает, какие козни готовят ей? Пусть лучше учится строгим наукам в большом городе.

И вот Ташкент, старый азиатский город, словно вытканный из драгоценных сюзане, вышивок Ферганы и Хорезма, — такой он яркий и пестрый. Город кровопролитных войн и бессмертия человеческого духа. На одной из туркестанских мечетей высечены слова хромого полководца Тамерлана: «О, если я продолжал бы жить, мир содрогнулся бы от ужаса». Но в школах и институтах Ташкента уже заучивают творения непревзойденного Али Шир-Новаи — ученого и поэта пятнадцатого столетия.

Мать посылала немного денег. Девушка из Ферганы тайком от отца поступила в балетную студию.

Училась. Вспоминала скупые, сдержанные и целомудренные танцы на свадьбах в Фергане. Вот, если бы с этих танцев сорвать душную паранджу, обогатить их звуками, красками, ароматом распахнувшейся жизни!

Первое настоящее выступление было на вечере в Ташкенте. Она танцовала и пела так, как в тот памятный день на площади Старого Маргелана. Зрительный зал — это был уже зрительный зал — стучал и требовал все повторить сначала, потому что и старый Ташкент никогда не видел танцующую девушку. Он назвал ее тоже почтительно, как маргеланцы: «Тамара-ханум».

К тому времени басмачи убили на станции Горчаково деповского токаря.

Жизнь на глазах менялась. Банды Ибрагим-бека разбиты. Беженцы спускались с гор к родным местам и не узнавали их. Шерстомойки и ковровые мастерские, шелкомотальные фабрики и маслобойки возникали на пустырях. Трактор поднимал целину.

Страна обретала новые черты, понятия и стремления.

Агитпоезд вернулся в Ташкент. Его бойцы и командиры составили труппу первого театра Узбекистана. Женщины, сбросив паранджу, пошли на сцену.

Был стар и строг муж у Лютфи Сарымсаковой. Он избивал Лютфи и глумился над нею, как только мог. Она бросила его и открыла свое лицо зрительному залу. Лютфи-ханум Сарымсакова подарила чудесные песни Коканда всему Узбекистану.

Был свиреп муж Турсун-ой. Она пошла на сцену, но пала под мстительным ножом изверга.

Был жесток отец Нур-хан. Он убил ее, но песни ее остались на узбекской сцене.

Женщины не жалели жизни в борьбе за искусство Узбекистана. Народ понимал и видел это, он учился рыцарски оберегать своих первых актрис и актеров.

Танцовщицу из Ферганы Ташкент послал учиться в столицу. Она отвергла школу жрецов, признававших классическим только кордебалет. Первоначало танца, учили эти жрецы, находится в центре спины и у основания позвоночного столба. Вокруг этой оси, учили они, ноги и туловище должны свободно двигаться, создавая впечатление вращающейся марионетки. Но изумительная художница Айседора Дункан искала и нашла другой источник танцовального движения. Он находился в ней самой, во всех порах ее гармонически развитого, доведенного до высшей силы и красоты тела. Она танцовала Бетховена и Вагнера. Она считала возможным выразить в танце любую мысль. Глядя на волнующую картину, она думала: «Я ее протанцую».

И это было понятно девятнадцатилетней танцовщице из Ферганы. В июле 1925 года страна отправила ее с группой артистов на международную выставку декоративных искусств в Париж.

Был большой вечер в зале театра «Комедия». Только что показали свой номер шестьдесят нагих балерин, — больше ничего не могла представить Европа.

Тамара-ханум вышла на ослепительную сцену. Перед ней сидело общество пресыщенных эстетов. Но Уста-Алим поднял над головой дойру, и она увидела перед собой родную Фергану. Тамара танцовала, и этот танец непохож был ни на один из предыдущих, как все ее танцы непохожи друг на друга.

Это был танец-песня о ее солнечной родине.

Радостная и возбужденная Айседора Дункан вбежала к танцовщице за кулисы, жала руки, заглядывала в черные глаза:

— Как это хорошо и правдиво! Покажите, как вы делаете головой, это очень трудно? Но у вас чудесно выходит. Очень, очень грациозно.

Так познакомились два художника разных, далеких стран, но родные и близкие по духу...

В Ташкенте, куда вернулась Тамара из Парижа, ее обрадовали хорошей вестью: организовался Первый государственный этнографический ансамбль.

Певцы, стихотворцы, музыканты и танцоры с агитпоезда начали новую эру в искусстве Узбекистана.

Чайханы и кишлаки, заводы и полевые станы, шелкомотальные фабрики и индустриальные институты встречали ансамбль приветствием:

— Салям! Салям!

Ансамбль сдвигал столы или сколачивал подмостки во дворе бежавшего бая, в саду или прямо на поле и открывал представление. Случалось, в середине действия на подмостки взбирался такой же слепец, как Ирка Карим, или очень древний былинник — бахши; он вспоминал мотивы, сбереженные в глубине сердца, пел, играл на дойре, плясал. Тогда ансамбль, притихнув за сценой, записывал слова и ноты, а танцовщица из Ферганы запоминала движения.

Ансамбль уходил из кишлака или с завода, низко кланяясь:

— Спасибо вам. Большое спасибо за учебу...

Тамара-ханум продолжала творить. Часами стояла она, как окаменелая, перед зеркалом, ища в себе ту внутреннюю силу, которая даст рисунок танца. Она уже многое видела и запомнила. Вот тяжелый кустарный труд женщины-шелкопряда и вот фабрика в Фергане: женщина стоит у машины с открытым лицом, она ткет легко и быстро — пусть это будет шелковый платок для возлюбленного или стяг для пограничного отряда; женщина работает, озаренная тихим внутренним светом.

Так получился танец «Шелкопряд», романтичный и легкий, как шелковинка.

Она часто слушала дойру Уста-Алима. Просила повторить отдельные куски какого-нибудь нигде не записанного мотива. Ловила его движения и показывала тут же знаменитому бубнисту:

— Так?

— Так, так, Тамара-ханум.

Руки и пальцы бубниста отбивали тончайшие мелодии, трудно вообразимые в таком простом и примитивном инструменте. И танцовщица создавала танец, который стал любимым в Узбекистане: «Катта-уюн» — большой танец.

Резкость не свойственна узбекскому танцу. Он очень плавен. В нем участвуют только руки, красивые изгибы кистей, неуловимое движение шеи, грациозные повороты тела. Ноги почти не танцуют. Крупный шаг неприличен в узбекском танце. И в этом трудность для художника — найти выразительность скупыми средствами.

Старый женский танец Ферганы — это танец нежности и обреченности, доброты и кротости. Он затухает к концу, не достигая высшего напряжения. Он обезволен. Но кто видел хороводы Хорезмского оазиса? Хорезм знаменит острыми столкновениями эпох, борьбой влияний Арабистана и Ирана. Тамара хочет ехать в Хорезм.

Ее отговаривают. Ведь это безумие — на два года бросить театр, город, положение и славу. Ехать в пески Кара-Кумов. Бродить, задыхаясь от жажды, по кишлакам. Валяться на кошмах в пыли базарных площадей. Толкаться в чайхане, где, конечно, рыскают байские лазутчики.

Но она поехала и через два года привезла чудесные танцы Хорезмского оазиса.

Этому искусству столько же лет, сколько молодой раскрепощенной стране. Его не было совсем, и оно есть теперь. Есть Узбекский государственный академический драматический театр. Есть Узбекский музыкальный театр. Есть Узбекская филармония.

Это искусство создавалось в борьбе.

Именем «человек» ислам называл только мужчину. Изуверы и фанатики ставили женщину вне закона. О сцене, конечно, она не могла и мечтать.

Сейчас в Хиве организован женский музыкальный коллектив.

В клубе Ферганской шелкомотальной фабрики создан женский ансамбль узбекской песни и танца.

В Хорезмском оазисе открылся филиал Узбекского государственного театра; труппа его составлена из участников местных самодеятельных кружков.

В Ташкенте работает школа имени первой танцовщицы из Ферганы — народной артистки Узбекистана, депутата Верховного Совета УзССР Тамары-ханум.

Люди идут на сцену и создают свое озаренное солнцем, жизнерадостное и яркое искусство.

На бывшем «Пьяном базаре» в Ташкенте строится Большой узбекский оперный театр. Он будет носить имя Хамза Хаким-заде — поэта, растерзанного врагами в Шахимардане.

Может быть, в одном из фойе театра зрители увидят портреты Турсун-ой и Нур-хан. Быть может, тут же будут собраны растрелянные обоймы и берданы первых артистов Узбекского театра. Может быть, в витрине будет томик великого русского острослова Салтыкова-Щедрина, раскрытый на той странице, где говорится о природе «господ ташкентцев». Здесь же дневниковые записи генерала Куропаткина. Все это отрывки из истории узбекского народа и его театра.

. . . .

...На сцене прекрасный парк. Много зелени, цветов, смеха и солнца. Хлопкоробы и рабочие, старики, девушки и юноши гуляют на традиционном празднике «колхозный той». В первом действии был показан «саиль» — старинный праздник земледельцев, — а это новый праздник раскрепощенного народа — «колхозный той».

Юные пионеры исполняют стройный танец «арапчи». В группе танцующих можно найти и Лалу — младшую дочь Тамары-ханум. Старшая по-детски серьезничает, ей уже девять лет и она в третьем классе. А Лала, конечно, будет танцовщицей.

«Катта-ашулячи» — большой певец — подымает ввысь взволнованную песню, сложенную еще Хамзой Хаким-заде: «Яша Шуро», что значит «Да здравствуют Советы!».

«Колхозный той» — это всенародный праздник счастливого времени. Музыка, песни, пляски сливаются в единый мощный порыв, и тогда раздаются со сцены величественные слова общенародного гимна:

Родина наша — цветник,
А ты — садовник в ней.
Прославились мы в истории
Великой славой твоей.
О друг наш!
О покровитель!
Твои величавы черты.

Ты — счастие дающий людям,
И вечное солнце — ты.
Мы строим великую эру,
Глава этой стройки — ты.
Живи наш гений, о Сталин!
Тысячи лет живи!

Голос певицы Халимы Насыровой звенит, как чистый металл. Ревут двухметровые трубы — карнаи. Мягко перебирают струнами дутары. Бьют литавры.

Молодой композитор и дирижер Ашрафи поднимает палочку, и тогда на сцене кричат:

— Идут, идут!

Люди на сцене и в зрительном зале зашевелились — должно быть, идут танцовщицы.

Уста-Алим ударил по своей дойре. Женщины в шелковых одеяниях скользнули по сцене, исполняя классический номер «Катта-уют» — большой танец. Впереди своих учениц Тамара-ханум. На груди у нее — орден. Он напоминает о дне, который никогда не забудется...

...В зале Кремля горели большие люстры. Цветы в корзинах вдоль стен напоминали первый танец в саду. Шестьсот артистов Узбекистана сидели за званым столом.

Шестьсот человек нетерпеливо ожидали.

Вождь вошел и, когда затихли приветствия, поднял бокал и сказал на языке Ферганы и Хорезма:

— Да здравствует искусство Узбекистана!

Три актрисы — Тамара-ханум, Халима Насырова и Мукурам Тургунбаева — в слезах большого человеческого счастья подняли вверх бокалы.





А. ЛИЛИЕНФЕЛЬДТ

ГАМЭР АЛМАС-ЗАДЕ

Она родилась у синих вод Каспия, в солнечном Азербайджане. Ее предки ловили рыбу и пасли стада на склонах Нагорного Карабаха и в степях Мугани. Она носит поэтическое имя Гамэр.

Закон шариата повелевал женщине быть рабой. В давно минувшие времена, когда пророк Мухаммед завоевал Мекку, он приказал казнить женщину за то, что она пела песни. Старинная легенда говорит, что жизнерадостным мусульманам именем аллаха отрубали головы.

Монгольские ханы, персидские шахи, турецкие султаны уводили девушек Азербайджана в гаремы Багдада, Константинополя и Исфагани. Но даже в неволе красавиц-рабынь не покидал вольнолюбивый и гордый дух своего народа. В рабстве и заточении они слагали героические поэмы о бесстрашных витязях, которые, подобно Кер-оглы, на могучем коне Кыр-ат скачут на выручку своей любимой. И, несмотря на запрет аллаха, они учили Нигяр и Шах-Сенем выбирать себе мужа по зову сердца и встречать возлюбленного с гордо открытым лицом.

Многообразному и прекрасному творчеству народов Востока «совершенно чужд пессимизм, невзирая на тот факт, что творцы фольклора жили тяжко и мучительно, рабский труд их был обессмыслен эксплоатацией, а личная жизнь — бесправна и беззащитна. Но при всем этом коллективу как бы свойственно сознание его бессмертия и уверенность в победе над всеми враждебными ему силами». [1]

Гамэр выросла в счастливое время, когда законы шариата стали достоянием истории. Ее лицо никогда не закрывала чадра.

У Гамэр всегда было много подруг, но самой любимой была Шура Степанова. Шура училась в балетной студии Бакинского театра и тайком посвящала подругу во все известные ей тайны хореографического искусства. Девочки забирались в глубину сада, и Гамэр по команде Степановой кружилась в безудержно буйной половецкой пляске

[1] М. Горький, О литературе. Сборник. М. 1937 г., стр. 450—451.

Гамэр хотела учиться танцовать и, однажды, пунцовая от волнения и страха, она предстала перед Сергеем Никитичем Кеворковым — руководителем балетной студии. Гамэр рассказала о своем желании учиться танцовать.

Желание Гамэр было столь велико и искренно, что Кеворков разрешил Алмас-заде посещать занятия. Так пришла в балет первая азербайджанская девушка.

* * *

Родители Гамэр не придавали серьезного значения увлечению дочери танцами, которое они склонны были объяснять живостью характера девушки и дурным влиянием подруг. Мать была более снисходительна к проказам дочери, но отец совершенно не терпел, когда длинный коридор их квартиры перегораживался простыней, за которой устраивались подмостки, «зрительный зал» наполнялся мальчиками десяти-двенадцати лет, а на «сцене» девочки того же возраста, в живописном наряде из старых газет, изображали «спящих красавиц».

Вдоволь наглядевшись, зрители срывали занавес, ломали сцену и награждали тумаками исполнителей.

Двенадцати лет Гамэр впервые выступала на сцене настоящего театра. Ее имя не значилось на афишах, и никто из пришедших смотреть «Коппелию» не знал, что ярко разряженная кукла с беспомощно опущенными руками и растопыренными пальцами и есть первая азербайджанская балерина.

Неожиданно в тишине зрительного зала прозвучал звонкий детский голос: «Мама, это наша Гамэр, смотри, вон там». И крохотная рука пятилетнего Нюрсаля, брата Гамэр, протянулась по направлению к разряженной кукле. Зрители зашикали, но скандал еще только начинался. Кукла ожила, подошла к рампе и крикнула в тишину зрительного зала:

— Молчи, Нюрсаль!

Бесславный дебют не смутил будущую балерину. В возрасте, когда пора выбирать профессию, Гамэр заявила родителям, что она хочет пойти на сцену.

Тысячи доводов приводила Гамэр в защиту любимого искусства, но ни один из них не мог опровергнуть того факта, что не было еще никогда азербайджанской девушки-балерины.

Гамэр знала наизусть, что дозволено и чего нельзя делать девушке по кодексу приличия, основанному на догмах шариата и вековом порабощении народа. Но она знала и другое: с тех пор, как не стало ханов и беков, ласковая и заботливая родина-мать открыла перед женщинами нашей страны дорогу к знанию; родина доверила женщине водить корабли и самолеты, управлять заводами и шахтами, править страной наравне с мужчиной. И разве зазорно азербайджанской девушке быть балериной?

Лишь к осени было найдено компромиссное решение: Гамэр будет одновременно учиться в балетном и педагогическом техникумах. В первом — «для души» и во втором — чтобы иметь «настоящую профессию».

В балетном техникуме Гамэр стала комсомолкой. Она научилась жить интересами целой страны. В дружбе и коллективе Гамэр черпала силы для борьбы за право азербайджанской девушки танцовать на сцене. Комсомол нанес последний удар веками сложившимся традициям, и когда, по окончании техникума, театр послал Гамэр

в балетную школу Большого академического театра Москвы, а затем в Ленинградское государственное хореографическое училище, родители не только не возражали, а, наоборот, восторгались все возраставшим танцовальным мастерством их дочери.

Первая азербайджанская балерина прошла отличную школу классического балета и вернулась в родной Баку, чтобы стать прима-балериной Большого театра Азербайджанской республики. Она танцовала ведущие партии в балетах «Лебединое озеро», «Эсмеральда», «Корсар», «Красный мак». Унаследованная от матери грациозность и выразительность движений сочетались в ней с даром танцовщицы, с темпераментом ее народа.

Летом 1937 года Азербайджан начал готовиться к предстоящей в Москве декаде искусства своей республики. Прима-балерина театра и член комитета комсомола Гамэр Алмас-заде с бригадой композиторов, художников, танцоров и кинооператоров путешествует по горным районам республики, чтобы собрать рассыпанные по селам и аулам ее родины жемчужины народного танцовального искусства.

Рассказывая о построении народного танца, Гамэр сравнивает его с полетом птицы: сокол, сделав несколько бурных взмахов крыльями и поднявшись в предоблачную высь, мягко парит в воздухе, — так и женщина в танце делает несколько быстрых движений по кругу, затем как бы застывает на месте, и только руки плавными движениями вычерчивают затейливый, выразительный узор.

Несколько месяцев Гамэр ездила по селениям. В Нухе, в Шемахинском, Таузинском, Казахском и других районах она организовала олимпиады танцоров. Кинооператор снимал на пленку каждое движение танцующего. Композиторы записывали музыку, художники зарисовывали костюмы. Гамэр учила танцовать и училась сама.

В селении Кайбалы колхозник Гассан-Кащи научил Гамэр старинному танцу «Айль-бари-бах», а грузчик Пендир Али-пер — «Кечмали-яси» и «Гюсьнияр».

Стодвадцатилетний старик Самеддан научил двадцатитрехлетнюю балерину танцу мудрости «Мирзай», а старуха Гюлнум—забытому танцу с двумя шарфами «Набат-хала».

Гамэр внимательно изучала народные танцы, углубляла их содержание, отшлифовывая их своим мастерством. Гамэр работает над созданием балета, построенного на материале народных танцев, и организует при Бакинском театре оперы и балета первый ансамбль национальных танцев.

Весной 1938 года на сцене Большого академического ордена Ленина театра Союза ССР впервые выступал танцовальный ансамбль под управлением Гамэр Алмас-заде. Юная балерина танцовала ведущую партию. Ее блестящее мастерство вызвало бурю восторгов зрителя, ей аплодировал великий Сталин.

Верховный Совет Союза ССР наградил первую азербайджанскую балерину, комсомолку Гамэр Алмас-заде орденом Трудового Красного знамени.







Е. КУЗНЕЦОВ

ВЛАДИМИР И ЮРИЙ ДУРОВЫ

Выдвижение нашей артистической молодежи развивалось в борьбе со всяким мнимыми «традициями», «условностями» и прочими многообразными формами инерции и косности, причем в каждой отдельной области искусства борьба эта шла своими путями, характерными для данного участка, и именно от него неотъемлемыми.

Говоря о продвижении молодого поколения наших цирковых артистов, хотелось бы выделить именно то, что типично для цирка, для цирковых кулис и цирковой среды. Ибо поистине совершенно особая обстановка выдвижения молодежи создавалась в наших цирках, где пять-шесть лет назад пути выхода «новичков» на арену были загромождены обломками таких «дедовских заветов», которые складывались испокон веков именно под куполом цирка.

Сегодня молодежь в нашем цирке занимает ведущее положение и поистине является его гордостью. Борьба за продвижение молодых кадров в основном лежит позади, отходит в прошлое, заволакиваясь дымкой, как все уходящее в даль. Смягчаются очертания, стираются острые углы, и, оборачиваясь лицом к пройденной дороге, всматриваешься в нее не без лиризма, совсем не так, как в свое время, при прохождении через рытвины и кручи, а подчас и через окопы... Да — через окопы ибо на пройденной дороге иногда разыгрывались настоящие маленькие сражения.

Одно такое сражение, связанное с артистической судьбой молодых Дуровых, может считаться особенно типичным.

Для того чтобы обстановка выдвижения молодежи в цирке стала понятной, надо напомнить, что здесь вопрос о молодых кадрах встал сравнительно поздно — приблизительно на рубеже 1930 и 1931 годов. Вопрос этот вытекал из общей ситуации, предопределенной установками пятилетки, и в частности из стремления к освобождению от иностранного импорта. Этот лозунг прямым образом затрагивал область цирка, ибо, как известно, цирковое искусство издавна представляло собою у нас предмет импорта, причем положение это, «освященное» временем, являлось настолько «привычным», что только иностранные паспорта почитались в цирке доказательством высокого качества и «хорошего тона».

Государственные цирки развернули широкое привлечение русских артистов, распыленных по периферии в разного рода «трудколлективах», чаще всего являвшихся замаскированными частными антрепризами.

Между тем потребность в артистических кадрах резко росла. Воздвигались заводы-гиганты, новостройки, открывались новые цирки в Сталинграде и Иванове, в Макеевке и Днепропетровске, в Березниках, Кемерове и Нижнем Тагиле. И стало несомненным, что наличными артистическими силами управиться невозможно, что необходимо форсированным темпом выращивать, пестовать и выдвигать молодежь.

Если переход госцирков на использование русских артистических кадров совершался не без борьбы, то естественно, что эта борьба еще более обострилась, как только вырос вопрос выдвижения молодежи, — нашей советской молодежи. Ибо если «старожилы цирка», видевшие в иностранной фамилии гарантию хорошего качества, кое-как «примирялись» с кадровыми русскими артистами (все же у них имелся стаж!), то они совершенно не могли примириться с лозунгом выдвижения молодежи, не зараженной кастовыми предрассудками старого цирка.

«Молодежь... Да еще наша... советская» — это говорилось с прискорбием и сожалением, иногда искренним, но большею частью лицемерным, как «доказательство» печали по поводу грядущего «измельчания» и «падения» циркового искусства.

* * *

В такой обстановке особые организационно-творческие задачи легли на долю Ленинградского цирка, которому предстояло выступить застрельщиком целого ряда мероприятий.

Еще недавно, в силу специфического положения Ленинграда, этот цирк был «ведущим» по части иностранных артистов, обычно прибывавших в СССР морем и, следовательно, дебютировавших в Ленгосцирке. (Характерно, что в дирекции на стене висел список телефонов иностранных консульств, Ленинградского порта, таможни, Торгсина и Инснаба,—по характеру программ того времени эти телефоны, разумеется, были нужнее, чем телефоны режиссеров, композиторов и художников!)

Теперь предстояло отвоевать Ленгосцирку положение ведущего в обстановке борьбы за молодые кадры и за формирование советского исполнительского стиля.

В прямой связи с этими задачами впервые был поставлен также и вопрос о судьбе молодых Дуровых.

Как-то,—помнится, это было осенью 1933 года, — испытывая очередные затруднения в комплектовании программы, Ленинградский цирк обратился в центральную дирекцию госцирков в Москве с просьбой командировать молодого Дурова, который колесил по периферии и почему-то ни разу не показывался в крупных городах.

Заявки Ленгосцирка обычно удовлетворялись, но на этот раз нам телеграфировали, что направление Дурова в Ленинград невозможно.

Между тем программа «не вытанцовывалась», и запрос был повторен. В ответ телеграфировали, что Дуров выступает где-то в Анжерке, что это «балаганный артист» и что он не «выдержит» такую площадку, как Ленгосцирк. Но программа не клеилась, и была предпринята третья атака, причем Ленгосцирк указывал, что поскольку одна из задач цирка заключается в творческой работе с молодыми артистами,

постольку Ленгосцирк берется «отшлифовать» молодого Дурова и, так сказать, поставить его на ноги. Но цирк снова получил решительный отказ.

Этот упорный «отвод» заинтриговывал. Чувствовалось, что вопрос о судьбе молодого Дурова есть своего рода лишь часть большого вопроса, связанного с судьбами молодых кадров.

Как раз в это время Ленгосцирк задумал провести демонстрационный показ работы водолазов Эпрона по подъему затонувшего судна (постановка эта, вскоре осуществленная, развертывалась в грандиозном зеркальном бассейне и шла под названием «Люди морского дна»). Показ работы эпроновцев носил ярко выраженный пропагандистский характер и пользовался поддержкой ленинградских организаций. Связав вопрос об откомандировании Дурова с предстоящей постановкой (в том смысле, что по внутренним производственным соображениям была наиболее удобна именно такая планировка репертуара), Ленгосцирк в четвертый раз решительно поставил вопрос о Дурове — и победил!

Но как победил?! Увы! Нам было категорически запрещено... анонсировать молодого дебютанта под именем Дурова!.. И в доказательство правомочности такого запрещения была вручена папка судебных постановлений и разъяснений, из которых явствовало, что молодому Владимиру Григорьевичу Дурову, 1909 года рождения, постоянного места жительства не имеющему, по профессии артисту цирка, числящемуся под означенной фамилией по паспорту, выданному в УССР, запрещается публично выступать под фамилией Дурова на всей территории Союза, кроме Украины. «Благодарю, не ожидал!..», как поется в старых водевильных куплетах! Ибо поистине получился «неожиданный реприманд»: взять в Ленинград в качестве аттракциона начинающего артиста, известного своею неизвестностью, и внезапно лишиться притягательного, заслуженно популярного имени Дуровых—это было серьезное испытание и для всего задуманного «похода за молодого Дурова» и для сборов, т. е., иначе говоря, для промфинплана.

И возвращаясь в Ленинград с санкцией на откомандирование молодого Дурова и с папкой судебных документов, запрещавших ему именоваться Дуровым, оставалось только разобраться в том, где корни этого странного, но категорического запрета и каким образом выходить из создавшегося положения.

Из внимательного просмотра судебных протоколов с несомненностью явствовало, что молодой Дуров пал жертвой сутяжничества, которое в свою очередь опиралось на гнилые пережитки дореволюционного цирка с его ожесточенной закулисной конкуренцией. Поистине «мертвый хватал живого...»

«Дело» сводилось к следующему: молодой артист, сын родной дочери прославленного клоуна-сатирика и дрессировщика животных Анатолия Леонидовича Дурова-старшего от ее брака с Шевченко, при своем переходе в цирк сменил фамилию Шевченко на фамилию Дурова. Это оправдывалось тем, что молодой артист перенял группу дрессированных животных своего дяди, Анатолия Анатольевича Дурова-младшего, и поставил себе задачей развивать «дуровские традиции».

Переменив фамилию на Украине и завоевав себе здесь устойчивую репутацию, молодой Дуров попал в тиски судебных преследований, возбужденных досужими «старателями», «опекавшими» мнимые интересы маститого Владимира Леонидовича

Дурова, родного брата Анатолия Дурова-старшего, который в свое время враждовал с ним «не на живот, а на смерть».

Вражда эта, типичная для дореволюционной артистической конкуренции, вызывалась спором братьев о праве первенства в области создания жанра политической клоунады с дрессированными животными, велась свыше двадцати лет, и хотя самые предпосылки ее давным-давно отмерли, они совершенно неожиданно падали теперь на голову молодого поколения.

Все остальное вырастало на этой почве и очень ловко преследовало одну ясную цель: не дать выдвинуться начинающему молодому артисту. Основная предпосылка была закреплена судебною печатью, а все прочее (толки о «балаганном артисте» и т. д.) довершили всякие «старожилы».

Поскольку запрет в пользовании именем Дуровых был категоричен,—со ссылками на статьи Уголовного кодекса,—в Ленинграде были выпущены весьма своеобразные, единственные в своем роде плакаты: по всему полю бумажного листа была начерчена родословная артистической семьи Дуровых, изображенная в виде «генеалогического древа», причем в том месте, которое полагалось молодому дебютанту, он фигурировал под никому неведомой фамилией Шевченко,— но так, что его взаимосвязь с Дуровыми становилась отчетливой. Афиши пестрели именами всех Дуровых, когда-либо подвизавшихся на арене, причем из этой густой сети имен органически «выглядывала» и отделялась фамилия Владимира Шевченко. Это был единственный способ, оставаясь в границах дозволенного, привлечь к неизвестному дебютанту внимание широкого зрителя, несколько поколений которого привыкло к этому заслуженно популярному имени. Теперь дорога была расчищена насколько возможно, и все остальное уже всецело зависело от самого дебютанта.

Молодой Владимир Дуров приехал. Он держался просто и несколько настороженно, понимая значение ленинградских дебютов и полагаясь на поддержку своего ассистента, Юрия Дурова, с которым он был неразлучен.

* * *

Имел ли место злой умысел, или на этот раз произошла игра случайностей, только багаж дрессировщика, т. е. весь его громоздкий «Ноев ковчег», был отгружен не тем поездом и прибыл в Ленинград в день дебюта и притом... за два часа до представления! Почти вплоть до своего выхода на арену Владимир Григорьевич распоряжался за кулисами расстановкой прибывших с вокзала животных и, так и не доведя этого до конца, побежал гримироваться. Мы быстро условились о порядке хода его дебюта, причем было решено пусть даже «перегрузить» номер, но дать все лучшее из репертуара (на периферии наш дебютант менял программу каждые десять дней, в Ленинграде же в этом не было необходимости, и тут следовало предпочесть тактику мгновенного и решительного удара, чтобы сразу же завоевать зрителя).

В течение всего дебюта за кулисами цирка шел настоящий «аврал». При торопливой разгрузке животных не весь обслуживающий персонал был предупрежден об установленном на сегодня порядке подачи животных на арену, а поэтому все время сильно «заедало». И когда Дуров (или, точнее, Шевченко) заканчивал номер на арене с одной партией своих четвероногих артистов, за кулисами еще не была под-

готовлена та группа, которую надлежало выпускать на манеж. Тем не менее Владимир Григорьевич сохранял отличную выдержку и «прикрывал» паузы остроумными импровизированными шутками, выявив превосходное артистическое самообладание. Этим он сразу «взял» за кулисами.

Было очевидно, что те шопотки, которые раздавались под видом «дружеских предостережений», представляют собой клевету и что юный дебютант уже сейчас является дрессировщиком хорошего технического класса. Репертуар его был очень обширен, так что дебютный номер получился по-настоящему масштабным, хотя, быть может, и несколько бедноватым по части реквизита и аксессуаров, т. е. той внешней «упаковки», которая, однако, играет большую роль на арене цирка. Но все это искупалось личным обаянием дебютанта и той простотой, с которой он держался на манеже. Последнее было особенно ценно с точки зрения полной тождественности того простого достоинства, с которым держался молодой Дуров, и основных тенденций развития советского цирка, стремившегося прежде всего изживать всякую «рисовку», «нажим», «фасон» и прочего рода наигрыши. Зрителю эта неожиданная для цирка простота очень импонировала, и между амфитеатром и ареной установился тесный контакт.

Дело молодого дебютанта было выиграно: в две-три недели он завоевал успех (и его очень огорчало, что этот успех относится к фамилии Шевченко, а не к тому имени, которое он уже приобрел своими выступлениями на Украине), а у детской и юношеской аудитории — даже популярность, подкрепленную его обширной общественной работой по выезду в школы и пионерские лагери.

Пресса, информированная о «подоплеке» дебютов, повела борьбу за восстановление ущемленных прав молодого мастера и за отмену его «консервации» в небольших цирках на периферии, при фактическом недопущении в большие центры, как Москва, Ленинград, Киев, Баку и другие (помнится, одна из статей, «обыгрывая» все своеобразие сложившейся вокруг этого дела ситуации и ратовавшая за нашего дебютанта, была озаглавлена «Кандидат в Дуровы»). В результате Верхсуд СССР вскоре отменил всякие ограничения в вопросе о пользовании Владимиром Григорьевичем той фамилией, которая принадлежала ему не только по родовым узам, но и по качеству и самому стилю дрессировки, развивавшему лучшие стороны созданных Дуровыми традиций. И вскоре же, появившись в Ленинграде вторично (на этот раз как Шевченко-Дуров), Владимир Григорьевич, месяц спустя, впервые дебютировал в Первом московском госцирке — на этот раз уже как Владимир Дуров.

Освобожденный от разных ограничений, окруженный вниманием и возраставшим успехом, молодой Дуров не замедлил довершить разработку и отделку своего номера, в последнее время занявшего положение одного из ведущих аттракционов советского цирка. Его репертуар год от года расширялся и непрерывно обогащался эффектными деталями, остроумными находками. И все это развивалось в русле дуровских традиций и свойственной им специфической исполнительской манеры.

* * *

Если всеми этими удачами молодой Дуров был обязан своей трудоспособности, творческой находчивости и несомненному артистизму, то к самой возможности этих

успехов он был подведен той победой, которую ему удалось одержать в Ленинграде. Имевшие место в дни форсированной борьбы за молодые кадры дебюты молодого Шевченко не только «подняли на ноги» самого Владимира Григорьевича, но заодно способствовали, со своей стороны, процессу выдвижения молодых артистов на цирковой арене. Действительно, результат был очевиден, и он как нельзя более своевременно ударял по предрассудкам всяческих «староверов» и «старожилов», расчищая путь начинающим дебютантам и изменяя внутри цирка само отношение к проблеме молодых кадров, которая в то время (речь идет о 1932—1934 годах) не встречала должного отношения со стороны ныне разоблаченного руководства центральной дирекции наших госцирков.

Целый ряд конкурсов юных дарований и молодых исполнителей, сама обстановка этих конкурсов, окруженных громадным вниманием партии и правительства, целый ряд очевидных успехов молодых мастеров советского театра, наконец те успехи начинающих кадров, которые имели место непосредственно на интересующем нас сейчас маленьком участке советской цирковой арены, все это весьма быстро — и при том крайне радикально — видоизменяло обстановку выдвижения молодежи под куполом советского цирка.

И полной «антитезой» (или, если угодно, своеобразным эпилогом) к тем путям, по которым прошел Владимир Дуров, может служить жизненная и творческая биография молодого Юрия Дурова, ассистента Владимира Григорьевича, с недавнего времени самостоятельно выступающего в наших цирках с большим номером того же жанра и плана.

Действительно, не прошло и двух лет со времени памятных ленинградских дебютов «замаскированного» Шевченко-Дурова, как внутри самих госцирков отношение к молодежи изменилось настолько радикально, что молодому ассистенту-дрессировщику Юрию Дурову было предложено перейти на самостоятельную работу и создать большой аттракцион с дрессированными животными. При этом самый зоопарк, с которым должен был подготовлять свой номер Юрий Дуров, целиком предоставлялся в его распоряжение на правах орудия производства.

Последний момент особенно существен для правильного понимания тех принципиальных сдвигов, которые произошли в деле продвижения молодых кадров. Гвоздь вопроса заключается в том, что ряд цирковых жанров связан с дорого стоящим имуществом, которое решительно не под силу начинающему артисту. Такого рода имущество — например, смешанная группа животных — всегда являлось в старом цирке собственностью исполнителя и «наживалось» в итоге десятилетий труда и лишений, а иногда и мелкого стяжательства (надо заметить, что такой состав животных, как «дуровский», — а здесь есть и слоны, и морские львы, и верблюды, и медведи—представляет собою имущество, стоимостью не ниже двухсот тысяч). При переходе наших цирков на новые условия работы, вытекавшие из установок сталинских пятилеток, естественно, вставал вопрос о ликвидации всяких частновладельческих пережитков, а следовательно, и об имущественной принадлежности больших групп животных. На первый взгляд это вопрос узко организационный, но на деле он приобретал решающее значение, ибо, не имея коня, нельзя подготовить жокейский номер и, не имея турника, нельзя сделать номер воздушных турнистов.

И этот вопрос, к которому, в силу его новизны, долго не умели (или не хотели) подойти, был впервые полностью разрешен в отношении бывшего ассистента-дрессировщика Юрия Дурова, получившего от государства необходимое для профессиональной работы громоздкое, «капризное» и дорогое имущество — целый зоопарк.

Надо сказать, что этот первый опыт отлично себя оправдал и — вопреки «дружеским предостережениям» «старожилов» — стал своего рода образцом тех, ныне сделавшихся привычными, путей выхода молодежи на цирковую арену, которые твердо стабилизировались на сегодняшний день. В этом отношении имя молодых Дуровых может быть названо в обобщающем, нарицательном смысле: так же как молодые Дуровы получили свои «орудия производства» из рук государства, точно так же выпускники Всесоюзной цирковой школы в Москве, — скажем, молодые Карповы, Рузаевы или Мелентьевы, — за последние годы при выходе из школы получают весь необходимый им реквизит вплоть до артистических костюмов: гимнасты получают новенький, отникелированный снаряд для воздушного полета, а жокеи берут под уздцы купленных им коней, чтобы дебютировать непосредственно на ведущих площадках, — в первую очередь в Москве и Ленинграде. Вот как!..

И, оборачиваясь лицом к пройденной дороге, смотря на десятки молодежных номеров, составляющих украшение нашего цирка, смотря на Волгиных, Маяцких, труппу Беляковых, ансамбль под руководством Сметанина, группу Юмвальс и стольких, стольких других, теперь уже никто не может не сказать про них без чувства радости и гордости:

— Молодежь!.. Да еще наша—советская!.. Та самая, которая помогла нашему цирку окончательно отделаться от «импорта» иностранцев!







А. ЛИЛИЕНФЕЛЬДТ

ФЕДОР РЕШЕТНИКОВ

Когда умер Петр Решетников, младшему сыну в семье, Федору, было два года. При жизни Петр делал дубовые буфеты, украшая их замысловатым резным орнаментом, штукатурил харчевни, расписывал церковные стены и сочинял прочувствованные эпитафии. В поисках заработка он часто переезжал с места на место. Путешествуя, Петр изучал людей, их нравы и пришел к заключению, что святость внешности является лучшим аттестатом трезвости и религиозности (качества, которых ему нехватало), а потому отрастил длинные волосы и стригся под Иоанна Крестителя. Пользуясь своей внешностью как натурой, он иллюстрировал таким способом различные эпизоды из священного писания. Это не принесло ему ни славы, ни богатства. Во цвете лет он потерял жену, через год умер сам, оставив человечеству полный набор столярных инструментов, четыре фунта красок разных колеров, шестнадцать разноразмерных кистей и два ведра.

Старший среди сирот Решетниковых — Василий — взял на себя управление несложным хозяйством семьи. Скитаясь по селам, Василий обновлял церковные иконы, штукатурил обвалившиеся потолки и на заработанные деньги покупал хлеб. Решетниковы кочевали по всей Екатеринославской губернии, и когда не было работы, они приходили в село с балалайкой, гитарой и мандолиной, играли веселые песни, а сестра Тоня пела и плясала. За это ребят кормили разбавленными щами и черным хлебом.

Тоня мыла полы, стирала белье. Однажды, развешивая на чердаке чужие сорочки, она оступилась, упала, разбилась...

В 1919 году в Екатеринославе формировались рабочие полки. Феде в это время было двенадцать лет, а среднему его брату, Ивану, — пятнадцать. Иван ушел на фронт. Уходя, он взял брата за плечи, повернул лицом к себе и сказал:

— Прощай, Федя. Пойду белых глушить. Может быть, когда-нибудь снова встретимся.

Встретиться им пришлось через семнадцать лет.

В годы гражданской войны Федя ушел от брата Василия, чтобы самому зарабатывать на хлеб. Вскоре появились новые знакомые, такие же, как он, ободранные и голодные. У них не было родителей, профессии и хлеба. Хлеба не было вообще, ремеслу они еще не научились, а родители или были убиты белыми, или умерли от тифа, холеры, голода. Ребята ходили по деревням, выполняли разную работу, лишь бы за это давали есть. Конечно, они воровали морковь в огородах, но огороды встречались редко.

Когда кончилась гражданская война и в деревнях стали красить крыши, Федя вспомнил о ремесле отца и старшего брата. Так, «по крышам» из села в село, он дошел до Донбасса и на Градовском руднике поступил в откатчики. Но шахтер из него не получился. В узком проходе шахты среди окаменевших папоротников не было горизонта, и Федя вышел на поверхность земли, чтобы видеть и рисовать видимое.

Он пришел в местный клуб и предложил свои услуги в качестве художника. Завклубом встретил Решетникова недружелюбно, но для пробы предложил нарисовать портреты Маркса и Ленина. Федор помнил, как старший брат, прежде чем приступить к работе, ходил перед полотном и, как он выражался, вынашивал композицию. Заложив руки за спину, Федор стал ходить по диагонали комнаты, останавливался перед заведующим, смотрел на его круглое лицо, опять ходил и, наконец, решив, что произвел достаточный эффект, в несколько мгновений покрыл бумажный лист кольцами волос, пометив в центре два глаза, ноздри и рот. Заведующий пришел в восторг. В его воображении Карл Маркс рисовался именно с такой бородой. Федя был принят на работу.

Через две недели Решетников стал «своим человеком» и однажды, прогуливаясь с заведующим по грязным комнатам клуба, сказал степенным тоном:

— Не кажется ли вам, что стены фойе надо покрыть фресковой живописью?

— Еще в прошлом году я хотел их оклеить обоями фисташкового цвета, — поспешил согласиться заведующий. Он робел от непонятных слов и нес всякую околесицу. Но Федя изучил его характер и продолжал без всякого смущения:

— Обои — это клопы. Я предлагаю раскрасить стены.

Зав согласился, и Решетников приступил к работе. В поисках натуры для будущих картин он обратил внимание на приколоченную к валику дивана голову льва с кольцом в открытой пасти. На следующий день весь карниз фойе был украшен львиными мордами. Чтобы связать хищников в одну композицию, Федя пропустил через все кольца букет цветов неопределенной формы и маловыразительной расцветки.

На одной из стен он изобразил Георгия Победоносца в буденновке. Рядом стоял крестьянин, похожий на Льва Толстого. Композиция называлась: «Союз рабочих и крестьян».

На другой стене в облаке сизого дыма торчали заводские трубы, а на первом плане группы рабочих и крестьян держались за руки. Композиция называлась «Смычка города и деревни».

Через несколько дней краска начала отставать от стен и сворачиваться в трубочку. Федя решил, что «пора текать». В этот же вечер в клубе появился гражданин

в очках. Он работал культурником на соседнем руднике и приехал в Градовск за художником-декоратором.

При тусклом вечернем освещении Федя показал ему свои картины и в ту же ночь уехал на новую работу. Но и здесь его талант не был оценен по достоинству. Приходилось искать новую работу. Вывернув в клубе все электрические лампочки и захватив их с собой, Решетников сел в первый отходящий поезд. Вскоре его ссадили, и, очутившись на каком-то полустанке, он открыл торговлю электрическими лампочками. К вечеру обнаружилось, что в поселке напряжение 220 вольт, а лампочки рассчитаны на 110 вольт. Федя не хотел иметь неприятностей и, выйдя за околицу, бодро зашагал туда, где недавно скрылось солнце. Ночью его нагнал крестьянский обоз.

— Куда едете? — спросил Решетников.

— В Гордеевку.

— И мне туда же, — соврал Федя.

Так он приехал на большой рудник.

В местном клубе рыжебородый старик рисовал на фанерном листе декорацию леса. Федя смотрел на его работу и вздыхал так, чтобы привлечь всеобщее внимание. Когда же вокруг рыжебородого собралось достаточно народу, Решетников проговорил с тоской:

— Эх, гражданин, не умеете рисовать!..

Взяв кисть, Федя тыкал ее по очереди во все краски и насажал пятен на фанере. Потом он навел серо-коричневый ствол и, поставив лист вертикально, отнес его к противоположной стене. Издали получилось совсем настоящее дерево.

Решетникова приняли помощником художника. В этом клубе он работал около двух лет, сочинял пьесы, писал декорации, играл по слуху на всех инструментах и был всеобщим любимцем. Товарищи советовали ему ехать в Москву — учиться.

До Москвы Решетников не доехал: нехватило денег. Он застрял в Подмосковном угольном бассейне и, поступив в клуб Побединского рудника, работал инструктором физкультуры, затейником, режиссером, музыкантом и художником.

Появились настоящие товарищи. Решетников вступил в Ленинский комсомол. Он ежедневно чувствовал на себе внимание и заботу целой организации. Это окрыляло, давало новые силы, и творческая фантазия, казалось, не знала ни предела, ни усталости. В клубе он устраивал вечера по им одним созданной программе. Сначала шла двухактная комедия «Дезертир»; автор и постановщик — Ф. Решетников. Затем выступал пионерский хор под управлением Ф. Решетникова. Вечер заканчивался танцами, у рояля — Ф. Решетников.

В 1926 году комсомольская организация Побединского рудника командировала Решетникова на учебу в Московский художественный рабфак. На приемных испытаниях будущий художник получил: русский — неуд, арифметика — неуд, политграмота — неуд, искусство — хорошо. Его приняли условно.

На рабфаке Решетников впервые увидел типы самовлюбленных «гениев». Они стонали есенинскими стихами, гнусавили цыганскими романсами и скрывали свое

социальное происхождение. Постепенно этих людей выгоняли, и на рабфаке создавалась деловая, серьезная атмосфера.

Летом, во время каникул, Решетников с группой товарищей уезжал на юг. Они пешком обошли побережье Крыма. Ночевали на Ай-Петри. Видели, как солнце выходит из моря. Видели морскую даль с горизонтом в сто семьдесят километров. Очень удивились, узнав, что килограмм пресной воды, превращенной в лед, стоит на Ай-Петри дороже килограмма душистых и спелых крымских яблок. Были в Бахчисарае, почтительно смотрели на фонтан, воспетый Пушкиным. Фонтан позеленел от времени, от него не было ни воды, ни прохлады.

Были в Севастополе. Шапками ловили медуз с пьедестала стоящего в море памятника, и тут же от какого-то рыбака узнали, что Черное море — мертвое море. В его больших глубинах нет ни водорослей, ни рыб.

На следующий год Решетников бродил по Кавказу. Очень хотелось найти скалу, к которой был прикован Прометей, давший огонь человечеству. Но такой скалы не оказалось. Очевидно, Эсхил плохо знал географию.

Три месяца Федор жил в горах, зарисовывал в альбом долины и ущелья, слушал старинные легенды, узнал обычаи, нравы и песни горцев, а на следующий год, перевалив за хребет, спустился к морю. Бродил среди пальм, был в роще самшитов, спал в развалинах некогда греческих, потом генуэзских и впоследствии турецких крепостей, писал пейзажи и вернулся в Москву, перегруженный впечатлениями.

Путешествия Решетникова вскоре привлекли к себе внимание общественности. В «Комсомольской Правде» появилась заметка об отважных туристах, будущих художниках. Группа комсомольцев какого-то завода выступила с предложением создать специальное общество туристов. Это предложение было подхвачено.

Решетников кончил рабфак и поступил в вуз. Но жажда новых впечатлений, желание все видеть и все знать не давали покоя. Он плавал по Волге от Горького до Астрахани, видел яркое солнце юга, дышал влажным тропическим воздухом Сухуми и мечтал попасть в Арктику.

Летом 1932 года в газетах появилась статья о предстоящей экспедиции «Сибирякова». Не имея никаких шансов попасть на корабль, Решетников тем не менее отправился в Архангельск и начал с того, что стал рисовать карикатуры на всех участников предстоящей экспедиции. Эти карикатуры пользовались огромным успехом в стенгазете корабля. Решетникова узнали, о нем стали говорить, и, набравшись смелости, Федор попросил Отто Юльевича Шмидта взять его на корабль. Шмидт развел руками — мест не было. Но Решетников, не терял надежды. Нашлись приятели — оператор Марк Трояновский и другие. За день до отплытия к Отто Юльевичу пришла целая делегация ходатаев от Решетникова. Шмидт принял необычайно серьезный вид, но добрые глаза искрились смехом, и, категорически отказав, он вдруг спросил:

— Большая ли библиотека на корабле?

Ходатаи, сообразив, в чем дело, назвали какую-то баснословную цифру томов и тут же добавили, что их Федя «старый волк по библиотечному делу». Решетников был принят на корабль.



Ф. Решетников. Больной Шмидт

Во время похода Решетников не только заведывал библиотекой, рисовал карикатуры для стенгазеты и писал пейзажи величественного Полярного бассейна, но и работал в качестве простого матроса.

«Сибиряков» впервые в истории прошел в одну навигацию Великий Северный морской путь. Федор Решетников, в числе других членов экспедиции, был награжден орденом Трудового Красного знамени.

На «Челюскин» Решетников получил специальное приглашение. Это произошло неожиданно, но в тот же день Федор готов был к экспедиции. «Челюскин» шел по трассе, проложенной «Сибиряковым». Движение льдов не предвещало ничего хорошего. В Полярном бассейне свирепствовали штормы. Капитан Воронин смотрел на барометр.

Но стрелка барометра упорно стояла на «буре», и Воронин садился со Шмидтом за партию в домино, чтобы рассеять сон.

У Берингова пролива корабль встал в дрейф, а 13 февраля, в 1 час 30 минут пополудни, «Челюскин» был раздавлен гигантским сжатием льдов в ста пятидесяти пяти милях от Чукотского побережья.

На «Челюскине» и — после его гибели — в ледяном лагере Решетников делал газеты «Ледовый крокодил» и «Не сдадимся!» Эта работа оказала немалое влияние на творчество художника. С исключительной внимательностью и вдумчивостью художник подходил к раскрытию образа типажа в своих сатирических рисунках. Он стремится сделать рисунок понятным без подписи.

Сатирические рисунки Решетникова из стенгазет «Челюскина» были напечатаны почти во всех газетах Союза. Вернувшись в Москву, художник продолжал работать в периодической печати. Его карикатуры и шаржи печатались в «Крокодиле», журналах «СССР на стройке», «Смена» и в большинстве центральных газет. Решетников завоевал себе место в первых рядах мастеров советской сатиры. Но эта работа не удовлетворила художника.

Еще на льдине, в лагере челюскинцев, Решетников задумал написать серию больших картин о прекрасных просторах Севера и мужестве советских людей, покоривших суровую природу Арктики. Средства графики слишком бедны, чтобы раскрыть эту тему, и Решетников начинает учиться живописи. Годы скитаний сменились годами учебы.

К выставке «XX лет РККА и Военно-Морского Флота» Решетников закончил одну из своих картин, посвященных челюскинской эпопее. Картина рассказывает о последних минутах пребывания Отто Юльевича Шмидта в лагере. Больного академика-героя вносят в самолет.

Эта картина свидетельствует об огромном творческом росте молодого художника. Картина не лишена недостатков, но они происходят от недостаточной опытности художника, и не умаляют основных достоинств композиции, яркости и реалистичности образов.

Сейчас Решетников работает над большой композиционной картиной, посвященной папанинской эпопее. Смелый рейс большевиков к вершине земли, героическая жизнь и работа отважных патриотов нашей родины папанинцев в их ледяном лагере захватили художника. Решетников использует каждый случай своих встреч с папа-

ницами для выяснения тысячи мельчайших деталей их жизни в центре полярного бассейна. Художника особенно интересуют последние дни пребывания папанинцев на льдине, он изучает все материалы, связанные с работами по ликвидации лагеря, подбирает типаж, делает зарисовки.

Сюжет картины — сегодня еще секрет художника. Скажем только, что работа над этой картиной займет в жизни художника ближайшие год, два.

Решетников взялся за очень трудную и ответственную тему, но сегодня она уже по плечу его мастерству. Молодой художник стоит на пороге расцвета своего незаурядного таланта.







Ю. НЕЙМАН

АЛЕКСАНДР БУБНОВ

Случается, что вопрос, показавшийся сперва таким ненужным и наивным, что и отвечать-то на него не стоит, неожиданно разбудит у нас серьезное раздумье и заставит решить что-то очень существенное, может быть, даже самое существенное.

Дядя художника Бубнова, председатель колхоза, приехавший погостить в Москву, разглядывая этюды племянника, внезапно спросил: «А зачем ты это нарисовал?»

Как-то не принято задавать подобные вопросы художнику, тем более художнику, пишущему на темы гражданской войны. Как будто бы само собой понятно, какие задачи преследует подобный художник и что он хочет сказать своей картиной. Тем не менее, Бубнов неожиданно для себя задумался над этим вопросом. Не то чтобы эти мысли не приходили ему в голову раньше, но дядины слова заставили его четко, в точных словах сформулировать то неясное, что побуждало его писать эту картину, этих партизан, пляшущих и поющих вечером накануне серьезного боя.

Зачем? Глава школы импрессионистов Манэ писал свой «Завтрак на траве», стремясь разрешить колористическую, красочную задачу — дать контраст между голым розовым телом женщины и черными костюмами мужчин, окружающих ее. «Завтрак на траве» вызвал бурю негодования у буржуа, видевших эту вещь. Картину сочли безнравственной. Трудно сказать, входило ли в цели Манэ подразнить фешенебельную публику, но можно сказать наверняка, что отношения между художниками-импрессионистами и публикой, смотревшей их произведения, были далеко не дружественные. Импрессионисты обращались к людям, настроенным враждебно, и бросали им вызов.

Наши русские художники-передвижники взывали к совести тех, кто не понимал или не хотел понимать мрака российской действительности. Они стремились разжалобить и открыть непонимающим глаза. В сущности, при всем своем глубочайшем принципиальном отличии от французских импрессионистов, при всей противоположности в целях и средствах воздействия, передвижники сходились с ними в одном — им также приходилось обращаться к чужим, враждебным или равнодушным людям.

Даже передвижные — демократические, сравнительно — выставки меньше всего посещали представители того народа, о жизни которого говорили передвижники.

В буржуазных государствах во все времена художник был одинок или почти одинок.

Бубнов — один из самых талантливых молодых художников. Он, как и всякий советский художник, обращается к друзьям. На выставки, где помещаются работы Бубнова, приходили и приходят десятки тысяч колхозников, рабочих, красноармейцев, вузовцев, живущих тем же, чем живет Бубнов, радующихся тому, чему радуется Бубнов, печалящихся его, бубновскими, печалями.

Эти люди понимают художника, и художник понимает их. Он знает, что в трудной и напряженной жизни каждого из приходящих на выставку бывают часы усталости, уныния, неуверенности в себе. Он знает, как важна в эти часы дружеская помощь, прикосновение теплой, товарищеской руки, доброе слово понимающего человека.

Таким добрым, понимающим товарищем хочет быть Бубнов. Наивный вопрос дяди помог Бубнову ясно осознать цель своей работы — в своей картине он стремился передать мужество и жизнерадостность сильных, борющихся людей, стремился вдохнуть бодрость и радость в тех близких, родных, кто будет смотреть эту вещь.

Радость жизни, радость и отдых творчески работающих людей — основная тема молодого художника. Эта тема органична для всей его работы, для него самого, она тесно связана с его жизнью, не слишком богатой внешними событиями и не хрестоматийно гладкой, но неуклонно идущей вверх и вширь жизнью растущего человека.

Судьба Бубнова — обычная судьба мальчика, родившегося в 1908 году, сына крестьянина, юноши, получившего от революции все то, к чему стремились и чего не могли достичь его отец и дед.

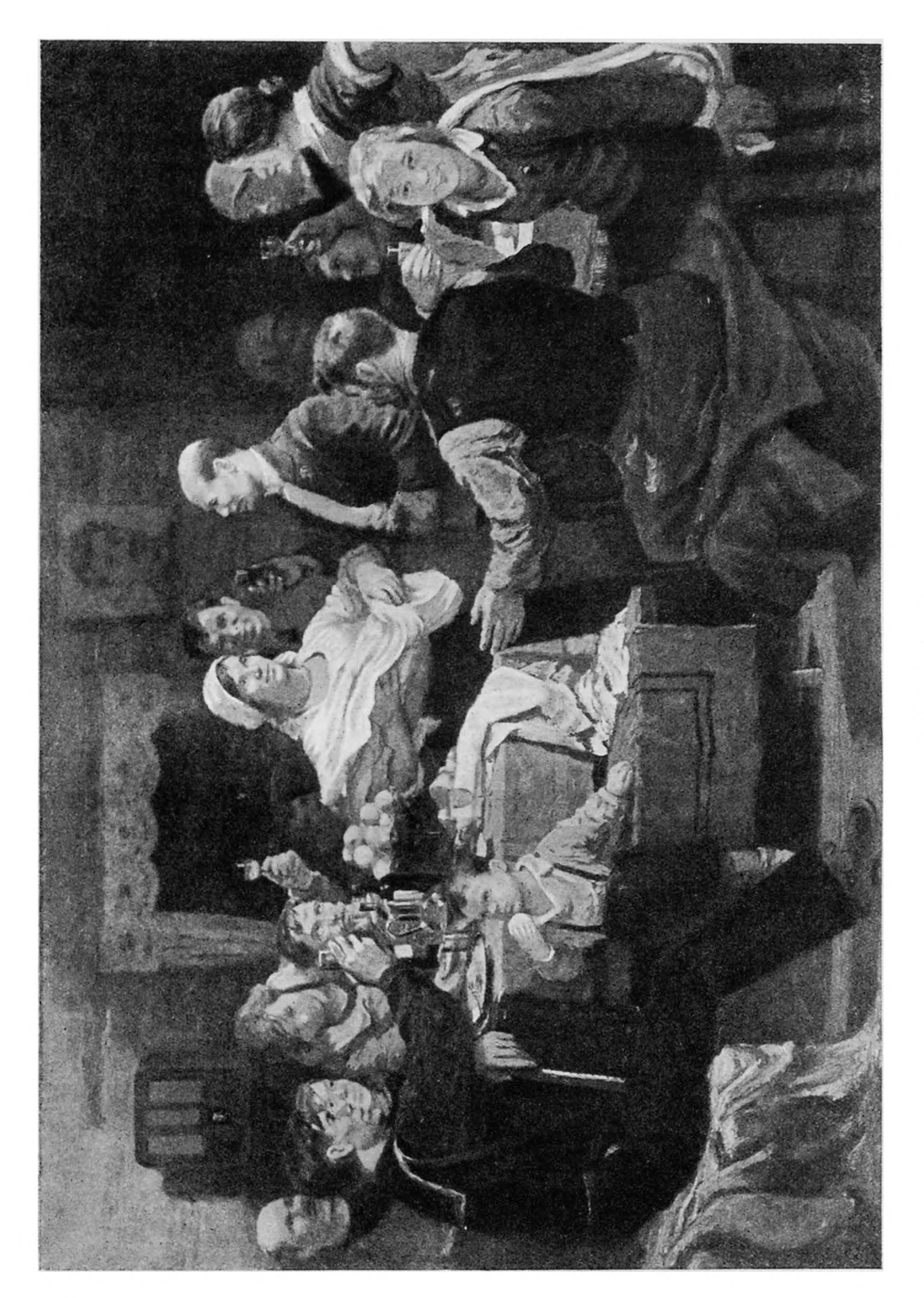
Александр Бубнов первый из многих поколений Бубновых получил возможность учиться, изучать любимое дело. Об образовании тщетно мечтал его отец, после многих напряженных трудов достигший «высшего предела» — должности почтальона в деревне Бубновке (Актарского уезда, Саратовской губернии). Для Саши девятилетка была чем-то вполне закономерным и естественным: иначе и не могло быть.

Склонность к рисованию у мальчика проявилась рано. Первыми художественными опытами были солдатики. Он рисовал и вырезывал их из картона, — в них стреляли картошкой.

Годам к тринадцати полуироническое прозвище «художник» уже прочно укрепилось за младшим Бубновым. Он относился к нему спокойно. Отца художественные склонности сына не слишком радовали, — эта профессия казалась старику недостаточно солидной, — но сыну он не препятствовал.

К тому времени Бубновы переехали в Актарск. Одновременно с девятилеткой Саша учился в художественной студии, руководимой Николаем Яковлевичем Федоровым.

Студия бережно поддержала и укрепила любовь Бубнова к живописи. Николай Яковлевич развивал у учеников вкус, знакомя их с репродукциями картин лучших



А. Бубнов. Октябрины

мастеров. Характерно, что еще в те, детские годы Бубнов полюбил передвижников, чье живое искусство тянулось к большим и насущным темам.

Самое главное — Федоров приучал учеников рисовать с натуры, видеть вещи, видеть природу. Писали пейзажи. Работа в студии тесно переплелась с занятиями кружка краеведения, в котором Бубнов пробыл около трех лет. Ребята разъезжали по окрестностям, изучая прошлое родного края, учась любить родную землю.

Юность, знойное небо, песчаные волжские отмели. На всю жизнь сохранилось в памяти, как ветер, раздувая песок, извлекал на свет памятники седой старины: обломки древних подвесок, кремневые наконечники. Ребята раскапывали старые татарские гробницы.

Уже тогда у Бубнова пробудился вкус к прошлому народа.

С детства он любил старинные песни и сказки о богатырях, о земле в бесконечных, праздничных ее превращениях. Занятия археологией не были мертвыми. Памятники старины овеивались поэтическими словами древних сказаний. Все приобретало теплоту, играло красками, дышало живой поэзией.

Это были впечатления, которые навсегда остаются в человеке. Они незаметно входят в память, теряя очертания, исчезая как будто, но оставаясь навсегда, формируя творческое лицо художника.

Чувство живой природы, любовь к неповторимому лицу своей земли помогли художнику сохранить себя в годы АХРР и РАПП, когда враги народа пытались выдать за искусство жалкую и плоскую подделку.

В Аткарске в 1926 году Бубнов вступил в комсомол. Комсомол также помог ему в формировании творческой индивидуальности. «Рисовать меня там, конечно, не учили, — говорит Бубнов, — зато научили прямо смотреть в жизнь, не замыкаться, не уходить от людей».

Большую общественную и комсомольскую работу Бубнов вел в Кузнецкстрое, где работал младшим архитектором после окончания института. Это были годы, когда он отошел от живописи (в те годы многие художники временно отказались от нее). Но и это время не прошло для Бубнова бесплодно. Он учился видеть, понимать, наблюдать. Он видел близко тех людей, для кого и о ком писал впоследствии картины.

Да, для художника Бубнова, чувствующего и понимающего природу, на первом плане все-таки стояли люди, их история, их переживания.

Первая картина, написанная художником по возвращении в Москву, называлась «Погиб в бою» — среди сопок группа конных партизан нашла тело убитого товарища. В этой картине художник стремился передать сумрачную и торжественную печаль мужественных людей. Ему и тогда хотелось, чтобы картина походила на стих песни, на рокочущую строку былины.

Следующие вещи писались поспешно, на заказ, в строго рассчитанные сроки. Спешка очень мешала работе. Художник не успевал как следует продумать тему, поработать над композицией, над типажем. Молодому художнику трудно дать в один год три таких полотна, как «Белые в городе», «Разведка», «1919 год», одни названия которых показывают, какой большой, углубленной работы и серьезной подготовки требовали эти вещи.

А. Бубнов. И. В. Сталин среди колхозников

Первой своей серьезной картиной Бубнов считает «Октябрины», помещенную сейчас на выставке «Индустрия». Не то чтобы художник был очень доволен этой вещью, — нет, многое бы он охотно переписал, многое бы сделал совсем иначе, но над этим полотном ему удалось поработать около полугода и, главное, здесь он впервые затронул волнующую его тему — тему веселого отдыха, «своих часов», на которые имеет право поработавший человек.

«Октябрины» Бубнов задумал в 1935 году, желая отразить праздничность важной даты в частной жизни человека. В картине художник хотел показать радость творчески работающих людей, праздник, идущий вслед за трудовыми, интересными, но подчас нелегкими буднями.

Сияющие лица, яркие платья, праздничная скатерть, сочные румяные яблоки — все говорит о празднике и счастье.

Рождение человека — огромная радость, и человек имеет право на то, чтобы эту радость отметить, чтобы достойно чествовать ту, которая является подлинной героиней этого дня.

Радость — доминирующая тема творчества Бубнова. Радость творчества, радость работы, радость отдыха.

У Бубнова множество замыслов. Он все готов охватить. Ему хочется показать многообразную праздничность будней, чудесную фактуру тканей, блеск стекла, переливы вина в бокале. Он хочет написать Пушкина, читающего стихи среди друзей, передать кипучую жизнерадостность молодого поэта, перед которым вся жизнь.

Радость может быть очень тихой, неслышной. Яхта колышется на зеленой морской волне. Жаркий, насыщенный солнцем день. Девушка на переднем плане опустила руку в воду. Весь смысл задуманной Бубновым картины в том, чтобы показать, как чудесно освежающее прикосновение прохладной воды к жаркой, горячей руке, как чудесен отдых.

Художнику хочется рассказать и о радости труда. Сюжет картины несложен: люди идут работать в поле. Главная задача — показать в лицах, в фигурах этих людей, как хороша желанная работа, какой огромной творческой радостью наполняет она человека.

Нужно рассказать и о радости жизни, которая появилась в наших стариках. Бубнов хорошо знал прежних старых крестьян, кое-как доживающих жизнь, существующих только ради детей и внуков. Теперь старики сами хотят жить. Они с жадным любопытством присматриваются к новому, всем интересуются, расспрашивают обо всем. Бубнов хочет написать такого старика, играющего в шахматы.

Бубнов молод не только по возрасту, молодо его открытое для жизни искусство. Недаром в литературе Бубнову особенно близки ясный, солнечный Пушкин и Лев Толстой. Любимая книга Бубнова — гимн земле и радости: «Кола Брюньон» Ромэн Роллана.

Литература, так же как и жизнь, служит источником творчества. Трагедии Шекспира дают материал для сотен образов — так отчетливо видимы его герои.

Но больше всего сейчас привлекает Бубнова народная сказка, любимая им с детства. Как достигнуть в живописи этой простоты и вместе с тем яркости и роскоши красок, сочетать реалистическое с фантастикой так, чтобы фантастика подкре-

пляла реальное, чтобы вымышленные образы стали реальностью, а реальность повседневность — сказочной?

Эпизоды из гражданской войны Бубнов хочет писать так, чтобы эти события недавнего сравнительно прошлого зазвучали как эпос, предание, чтобы герои гражданской войны напоминили любимых богатырей русского народа.

Очень много работы впереди. Нужно учиться, нужно много и упорно писать лица, пейзажи, углубленно работать над натурой. Многого нехватает, прежде всего — техники. Вызывают зависть старые мастера, чародеи, поразительно владевшие кистью и красками. Но овладение техникой — вопрос времени. Жизнь вокруг дает десятки, интересных сюжетов, ярких, увлекательных, радостных. Каждый встреченный человек — тема. Каждая прочитанная страница — картина. Нужно работать!







И. ТРАУБЕРГ

АЛЕКСАНДР ЗАРХИ И ИОСИФ ХЕЙФИЦ

В 1924 году ленинградская кинематография была средоточием старых по возрасту и по творческим устремлениям производственных кадров. Новые кадры, составляющие костяк нашей кинематографии, только начинали работать и с трудом прокладывали новые пути советского кино, поворачивали киноискусство к революционной тематике, освобождая его от буржуазного груза, давившего на советское кино. В 1924 году настойчиво, неудержимо вливались новые, свежие силы на фабрику. В этом году на ленинградскую кинофабрику пришли такие люди, как Ф. Эрмлер, Г. Козинцев, Л. Трауберг, В. Петров и др. Это был первый призыв ленинградских мастеров новой эпохи.

С этого момента в течение последующих лет эпизодически, но совершенно закономерно в студию вступали новые ряды творческой молодежи. Вся историческая обстановка страны, переделывающей свое лицо, свое хозяйство, воспитывающей новые кадры, способствовала изменению лица кинематографии, поощряла рост людей. Теперь студия в основном состоит из людей, выросших в годы реконструктивного периода, возмужавших в годы сталинских пятилеток.

Одним из самых богатых по выдвижению молодежи был 1929 30 год. В этот сезон вступили с первой самостоятельной художественной лентой Александр Зархи и Иосиф Хейфиц. В 1930 году начался их путь в киноискусстве, отмеченный через семь лет творческой работы великолепной вехой: «Депутат Балтики».

* * *

Биографии режиссеров-комсомольцев отчетливы и просты. Это обычные пути молодых людей советской эпохи, которым выпало счастье быть юными в условиях социализма, для таланта которых нет преград, перед которыми открыты все двери.

Никому из мастеров западного кино не обрести такой биографии, ее ясности и легкости.

Иосиф Хейфиц прибыл в Ленинград из далекого маленького Кременчуга. Ему

не было еще двадцати лет, но он не мог чувствовать себя провинциалом, пародией на бальзаковских или стендалевских героев: он знал, что жизнь за него. В детстве он увлекался «теневым кино», был создателем этого зрелищного жанра среди кременчугской молодежи. Вот почему так просто и ясно его решение: вступить в Институт экранного искусства.

Александр Зархи еще в школе поглощен страстью к искусству: нужно прямо и честно признать, что прекрасная работа руководимого им школьного драмкружка значительно отражалась на качестве его общей учебы. Он переиграл все пьесы Чехова; пополнял с товарищами фонд чеховской драматургии инсценировками различных рассказов; удачно исполнил роль царя Максимилиана в известном театральном лубке того же названия; участвовал в нелепой стихотворной пьесе «Каракула», сочиненной будущим писателем Н. Чуковским, тогда учеником той же школы, и поставленной будущим кинорежиссером Л. Арнштамом, тогда еще соучеником Зархи.

Театральные успехи Зархи перешли рамки собственного училища: он начал «гастролировать». В соседней школе он исполнял роль Джимми в инсценировке синклеровского романа.

Окончание школы привело к двойственному образу жизни: нужно трудиться, зарабатывать, — и Зархи идет в типографию учеником, работает на «американке». Искусство влечет его к себе, и он приходит в Институт экранного искусства в тот же год, когда в институт из Кременчуга прибыл Иосиф Хейфиц.

Институт экранного искусства в те времена уже угасал. В его стенах побывали будущие режиссеры Фридрих Эрмлер, Сергей Васильев, Илья Трауберг, Эдуард Иогансон, Юрий Музыкант, — они ушли на производство.

Актерское искусство преподавал педагог возраста, ушедшего за шестьдесят, придерживавшийся допотопных воззрений на киноигру. Александр Зархи на экзамене представлял этюд под волнующим названием: «Ах, зачем я полюбил эту змею!»

И вот здесь, в стенах угасающего института, слили свои пути воедино Зархи и Хейфиц, завязали крепкую комсомольскую дружбу. Вместе жили в десятиметровой комнате, вместе тратили небогатую студенческую стипендию на простоквашу и посещение кино.

Им вместе в ту пору было сорок лет.

Годами упорного труда доказали они свою искреннюю приверженность искусству кинематографа. Из закрывшегося Института экранного искусства они переходят в Общество друзей советского кино в качестве инструкторов и лекторов. Вечерами в пустых комнатах ленинградского Дворца труда неразлучная пара с группой товарищей бьется над проблемой овладения искусством актерской работы. Группа перерастает в киномастерскую при Пролеткульте. Это обычная школа для ленинградцев той эпохи: в киномастерских воспитывалась добрая половина творческих киноработников Ленинграда. Мастерской ФЭКС (Фабрика эксцентрического актера) руководили Григорий Козинцев и Леонид Трауберг; из этой школы вышли артисты советского кино С. Магарил, С. Герасимов, О. Жаков, Я. Жеймо, Е. Кузьмина и еще много славных имен экрана. Во главе Киноэкспериментальной мастерской (КЭМ) стоял Фридрих Эрмлер. Мастерская Пролеткульта воспитывает Зархи и Хейфица, молодых кинематографистов-комсомольцев.

Их творческая судьба была символом вхождения новых сил в советскую кинематографию. Комсомольский билет обязывал к постоянной борьбе за право на мастерство.

Вот почему они сумели войти в заветные двери киностудии, занять скромные места учеников в съемочных коллективах; вот почему уже через два года они делают свою первую самостоятельную картину — «Ветер в лицо».

Неправильно, конечно, полагать, что год выпуска первой картины есть начало их пути в искусстве. Путь художника идет от малозаметных, иногда мало кому известных вещей, и первая удачная картина — это лишь завершение одного из этапов. Первая большая картина — это и конец и начало, это маленькие итоги и большие перспективы.

В своей большой картине «Ветер в лицо» А. Зархи и И. Хейфиц учились кинематографии, — без учебы не могла бы родиться художественная практика. Мысли о моментальном успехе в кино порождают лишь дилетантизм и халтуру.

А. Зархи и И. Хейфиц писали и сценарии. Режиссер Александр Иванов сделал ленты «Луна слева» и «Транспорт огня». В числе сценаристов были А. Зархи и И. Хейфиц. Это дало им опыт; помогло впоследствии в работе над сценарием «Депутат Балтики».

А. Зархи и И. Хейфиц три года вели ассистентскую работу по постановке картин «Луна слева» и «Транспорт огня». Они овладевали киноремеслом, учились работать над режиссерским сценарием и в ателье, при свете тогда еще дуговых прожекторов. За монтажным столом они познавали законы построения кинофильма.

Своеобразной «пробой пера» были короткометражные агитфильмы: «Война — войне», «Песнь о металле».

Они создавались быстро, злободневно, из случайного фильмотечного материала, и решающими качествами их успеха были сценарная выдумка, конструктивная оригинальность, острые плакатные надписи, четкий ритм монтажа.

* * *

«Ветер в лицо» был экзаменом на право самостоятельной работы. Стало ясно, что с экрана заговорили художники, молодые, талантливые, ищущие, взволнованные и — что самое важное — художники комсомольской формации.

Комсомольцы А. Зархи и И. Хейфиц вышли к экрану, к самостоятельному творчеству не в одиночку, — они пришли коллективом, носившим гордое, ко многому обязывающее название: «Первая комсомольская кинобригада». Творческая судьба молодых режиссеров оказалась скрепленной с судьбой талантливого оператора-комсомольца Михаила Каплана, замечательного мастера-комсомольца Арнольда Шаргородского, с актерской судьбой коммуниста Александра Мельникова, Олега Жакова, через ряд лет и картин ставшего орденоносцем, и других, тогда еще молодых киноактеров.

В этом принципе коллективной работы замечательное своеобразие советской кинематографии, недостижимое в капиталистическом кино.

В советском кино единство и постоянство постановочной группы было и по сей день является основой принципиальных художественных успехов. Заслуга ком-

сомольской бригады Зархи и Хейфица в том, что принцип дружбы всех профессий она пронесла через годы трудных испытаний и что оператор М. Каплан, звукооператор А. Шаргородский, актеры О. Жаков и А. Мельников в том же тесном содружестве с режиссерами идут по пути киноискусства от «Ветра в лицо» до «Депутата Балтики».

Фильм «Ветер в лицо» имел заслуженный успех, особенно у молодежной аудитории. Тогда уже А. Зархи и И. Хейфиц объявили молодежную тематику своим личным делом. Картина была о комсомолии, о преимуществе коллективного быта перед индивидуальным, что было тогда излюбленной темой комсомольской литературы.

Сегодня ясно можно понять всю противоречивость первой картины А. Зархи и И. Хейфица. Она была всего лишь злободневной. Авторы боролись с примусом, с консервативными родителями, с мещанством и в порыве, достойном лучшего применения, незаметно для себя обрушились на семью, и в этом своеобразном «загибе» была ошибка картины.

Но все это ясно лишь сейчас, почти семь лет спустя. В пору же становления молодых мастеров неполноценность мировоззрения, полемический задор, устремленный в неверном направлении, казались понятными и простительными. Наверняка можно предположить, что лента делала полезное дело, возбуждая дискуссии о семье. Картина подкупала свежей интонацией, образами комсомольцев, молодостью актеров.

* * *

Тема молодости стала постоянной в творчестве Зархи и Хейфица. Они объявляют ее своей «личной темой». Они даже замыкаются в рамках узкого понимания сложной проблемы «личной темы».

Может быть, поэтому их постигло поражение на следующей картине — «Полдень». В этой работе молодые режиссеры не сумели найти существенное и основное — оно заслонилось рядом случайных подробностей.

К тому же картина «Полдень» была пропета явно не своим голосом. Ее неудача определилась неограниченным для авторов, может быть, невольным подражанием А. Довженко, и особенно его фильму «Земля».

Тема коллективизации деревни, роль комсомола в этом огромном социальном перевороте были рассмотрены сквозь призму довженковских приемов, органичных и выразительных у этого мастера и теряющих свой смысл в подражании.

Русская деревня в картине «Полдень» была похожа на украинское село. Была потеряна национальность человеческих образов. Герой картины умирал у открытого окна, на фоне вечно цветущей природы. Комсомольцы в лунную ночь гуляли, как гоголевские парубки. Главное в фильме — его колхозная тема — затерялось в пейзажах.

Мощное воздействие «Земли» направило молодых художников на общие философские проблемы. Но овладеть этими проблемами в ту пору А. Зархи и И. Хейфиц не смогли. Осталась лишь внешняя сторона мысли, а не ее существо. Вся лента распалась на куски, потеряв даже сюжетную конструкцию. В целом фильм остался лишь как свидетельство усвоения режиссерской культуры, творческих исканий, ошибок молодости.

Относительный неуспех «Полдня» по сравнению с относительным успехом «Ветра в лицо» не должен был означать снижения творческой кривой. А. Зархи и И. Хейфиц с жаром взялись за новую работу — свою первую звуковую ленту «Моя родина».

Не может быть никакого сомнения в том, что картина «Моя родина» делалась авторами, уверенными в правильности идейной целеустремленности всей вещи. Искренность, честность были ведущими чертами в отношении авторов к их задаче. Горячее желание создать оборонную картину о неприступности наших границ, о духе интернационализма в Красной Армии сквозило во всей работе А. Зархи и И. Хейфица. Они даже и здесь, в этой проблеме, пытались найти присущую их творчеству, «личную тему» — тему молодости.

И если картина оказалась идейно глубоко ошибочной, если ее постигла самая тяжелая для произведения советского художника судьба — снятие с экрана, то потому только, что авторы не поняли величия темы, не поднялись до высокого пафоса, заложенного в идее вооруженного, готового к отпору народа. Пафос общей победы померк перед горечью частных потерь, и смерть часового, убитого на границе, прозвучала сильнее, чем атака карающих врага самолетов.

И картина, сделанная субъективно с верой, с любовью, со стремлением к пользе, объективно оказалась вредной. Такова диалектика искусства. Культура режиссерского мастерства, выраженная в этой картине с наибольшей силой, только усугубила идейную ошибочность ленты.

Нам кажется, что осознание этого момента было наиболее важным для творческого пути молодых кинематографистов. Им должен был стать до боли ясным и отчетливым обрыв, на краю которого они очутились, к которому их столкнула неполноценность их мировоззрения. Увлечение формальными поисками, жажда свежей интонации во что бы то ни стало—перегрузили их творческий корабль, грозили пустить его ко дну.

Это отразилось на всем коллективе. Оператор М. Каплан явно поддался влиянию экспрессионизма (китайская ночлежка была снята чуть ли не в манере картины Винэ «Кабинет Калигари»). А. Шаргородский занимался поисками в области эмоционального, почти отвлеченного звука, — стоит вспомнить гонг перед атакой белокитайцев. Актеры, необычайно выросшие, были ориентированы в сторону от реалистического раскрытия образа. И главная вина здесь лежала на режиссерах.

«Моя родина» была большим уроком для первого комсомольского киноколлектива Ленфильма.

В борьбе с собой, в поисках нужного слова извилисто и противоречиво прокладывали свой путь А. Зархи и И. Хейфиц. И только желанием полного поворота, можно объяснить тот необычайный крен, который они дали в своей следующей картине — «Горячие денечки».

Несмотря на ее очевидный успех, мы никак не можем считать эту ленту характерной для А. Зархи и И. Хейфица. Ее бездумная развлекательность граничила местами с пошловатостью; ее герои были лишены высоких, истинно красивых черт советских людей (стоит только вспомнить Черкасова—будущего Полежаева, играющего в «Горячих денечках» нелепого дурака-студента); красота жизни в ней была подменена

слащавой красивостью и ложно оптимистический финал — град яблок, окруживший целующихся и вальсирующих влюбленных, — был, по-нашему, лишь неправильным опровержением пессимистического по тону финала «Моей родины».

Само главное в художественном произведении — образы людей — было снижено поверхностной трактовкой.

Подробности, подчас остроумные, изящные, «выгодные», заслонили существо картины.

Мужественно пытаясь преодолеть ошибки «Моей родины» на том же материале Красной Армии, сценаристы и режиссеры А. Зархи и И. Хейфиц пользовались упрощенными, примитивными ходами. Они пробивались к зрителю с помощью великолепных технических панорам, прекрасной фотографии, с помощью десятков легко найденных режиссерских приемов, трюков и трючков.

Грозно и настойчиво вставал вопрос о дальнейшем пути, о большой теме о разрешении ее правдиво, по-партийному.

Ответом А. Зархи и И. Хейфица явился «Депутат Балтики».

Если можно говорить о переходе количества в качество в творческом процессе то, конечно, «Депутат Балтики» является скачком в биографии комсомольцев-режиссеров Зархи и Хейфица. Все, что было накоплено ими в противоречиях и борьбе, получило высшее выражение. Годы учебы и труда подготовили эту органическую удачу — «удачу наверняка», сказали бы мы.

Высокая идея «Депутата Балтики», замечательный образ профессор Полежаева, вдохновенный философский смысл всего произведения — все это позволило раскрыться режиссерскому искусству в полной мере. С этой картиной Зархи и Хейфиц вышли на широкую дорогу социалистического искусства. В этой же картине они расширили понятие «личной темы» до большого, настоящего мироощущения. Они писали после выпуска картины:

«Все наши прошлые работы были связаны с темой молодежи. И вот сейчас, когда фильм «Депутат Балтики» готов, мы, как художники, видим, что только любовь советского художника к родине, к ее настоящему и прошлому, любовь к людям — участникам и творцам Великой Пролетарской революции — только великая тема борьбы за новый мир является «личной темой» советского художника».

Всем еще памятен итог этого полноценного раскрытия «великой темы борьбы за новый мир». Картина обошла экраны Советского Союза и всего мира, потрясая сердца огромной человеческой правдой, мощной, великолепной простотой, являющейся всегда свидетельством зрелого реалистического мастерства. Миллионы зрителей полюбили профессора Полежаева, утверждающего, что «красный цвет — есть цвет жизни». Миллионы зрителей от Москвы до Нью-Йорка узнали имена молодых режиссеров-комсомольцев, воспитанных коммунистической партией, советским строем, лучшей в мире кинематографией.

От школьной скамьи, от типографской машины к мировому признанию — так шли комсомольцы Зархи и Хейфиц.

Поиски основного и главного, трудно дающегося в руки, характеризуют и творческий путь режиссеров «Депутата Балтики».

Они особенно дорожили своим режиссерским «я», своей собственной тропинкой. Вырастая, творчески созревая, они с трудом, по-честному прощались с очередной иллюзией. Часто ошибаясь, они не пользовались возможностью легкого отступления: они выращивали в себе искреннее осознание истины, а это стоило труда и времени.

Александр Зархи и Иосиф Хейфиц долго очищали свое творчество от лишнего. Активно ища выхода на большую дорогу, они выбрались из паутины своих боковых тропинок через семь лет, отделивших первую их картину от «Депутата Балтики».

Это обстоятельство только подчеркивает высокое качество трудной победы — победы над собой.

Через большие ошибки, болезненные срывы пронесли художники настоящее желание большого дела. Они поняли, что личная тема для советского кинематографиста не замкнута в рамки одного лишь тематического участка. Они поняли то, что режиссерское мастерство, обретенное и накопленное ими, должно быть растворено в фильме, реализовано в образах больших людей. Они поняли, что решающее в творческом произведении — оптимизм, воля и страсть человека к борьбе, к победе. Именно эта воля художника Советской страны вместе с воздухом нашей родины создала «Депутата Балтики», создала Полежаева.

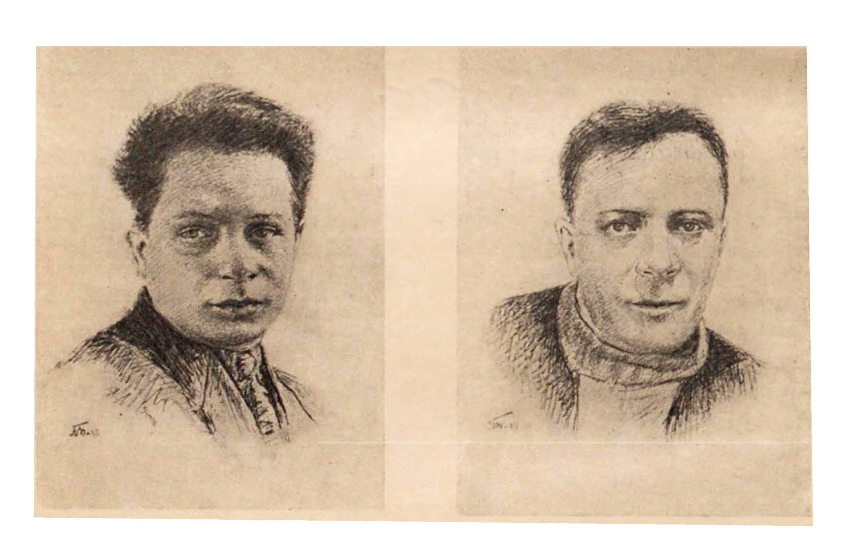
«Депутат Балтики» не только искупление ошибок, — это и обещание больших будущих побед молодого творческого коллектива, возглавляемого талантливыми мастерами — Александром Зархи и Иосифом Хейфицем.





Д. ШВАРЦ

П. БАЛАНДИН



З. ВИЛЕНСКИЙ

М. ЛИСТОПАД



МАРК НЕЙМАН

МОЛОДЫЕ МАСТЕРА СКУЛЬПТУРЫ

Художественные способности Д. П. Шварца обнаружились и начали развиваться еще в детстве. В 1915 году империалистическая война забросила в Ташкент, где жил тогда Шварц, военнопленного венгерца-скульптора, окончившего Будапештскую академию. Шестнадцатилетний Шварц становится учеником военнопленного скульптора.

В 1918 году в Ташкенте Шварц поступает в только что открывшуюся художественную школу, по окончании которой уезжает в Москву, чтобы стать студентом ВХУТЕМАСа.

Здесь его учителя, И. Ефимов и И. Чайков, в соответствии с требованиями «левого» искусства, внушают ему принципы формального построения этюда, отвлеченного не только от анатомических законов, но и от смыслового содержания скульптуры. В 1920 году Шварц оканчивает ВХУТЕИН, недовольный ни собой, ни своими учителями, ни своей дипломной работой.

Сложные задания последующих лет — памятник Ленину, бюст для Аллеи ударников в Парке культуры и отдыха, проектировка фонтана — нельзя было решать, оперируя формальными рецептами ВХУТЕИНа, и Шварц начинает культивировать полученные в юности академические навыки.

С огромным упорством, методически следуя установленной для самого себя программе, Шварц в течение пяти лет добивается прочных успехов. На всесоюзную выставку молодых художников в 1934 году он приходит как вполне подготовленный, хорошо владеющий своим ремеслом и многообещающий скульптор. Его «Дискобол», связанный с традициями античной классической скульптуры, воссоздавал вместе с тем реальный образ советского спортсмена. В классическую форму Шварц сумел вложить живое ощущение современности. «Дискобол» явился как бы новой дипломной работой, подтвердившей право Шварца на звание художника.

Не меньшее значение имело второе произведение Шварца, показанное на той же выставке, — «Портрет работницы», метко схваченный и умело выполненный. Он

заключал в себе все, правда, не до конца еще развитые, качества будущих портретных работ скульптора.

В этот период Шварц строит свои произведения на твердой академической основе. Но он не хочет быть академичным. Шаг за шагом трудолюбиво штудируя натуру, проявляя недюжинные способности, он преодолевает сухость, холодность, официальность канонизированного стиля. Со временем академические правила, своего рода «таблица умножения» искусства, отходят в прошлое, как исходный момент его профессионального образования.

С живой жизнью Шварц больше всего и непрестанно общается через портрет, через этюд. Еще сохраняя академизм в статуях, он уже становится серьезным, вдумчивым реалистом-портретистом. Об этом свидетельствуют его «Портрет сына», «Портрет рабочего», «Портрет мальчика» и целый ряд других отличных бюстов. В портрете, в этюде Шварц ищет внутренний композиционный и пластический смысл человеческого образа. Он избегает резких акцентов, противопоставления частей целому, находит для портретов мягкие, но убедительные характеристики.

Работая над портретами и этюдами, Шварц совершенствует свои средства выражения. Он вносит разнообразие в технику лепки, расширяет фактурные возможности, обогащает композицию. Кажущаяся непринужденность выполнения, за которой в действительности скрывается большая и углубленная творческая работа, — таков полноценный результат, которого достигает Шварц в лучших своих портретах.

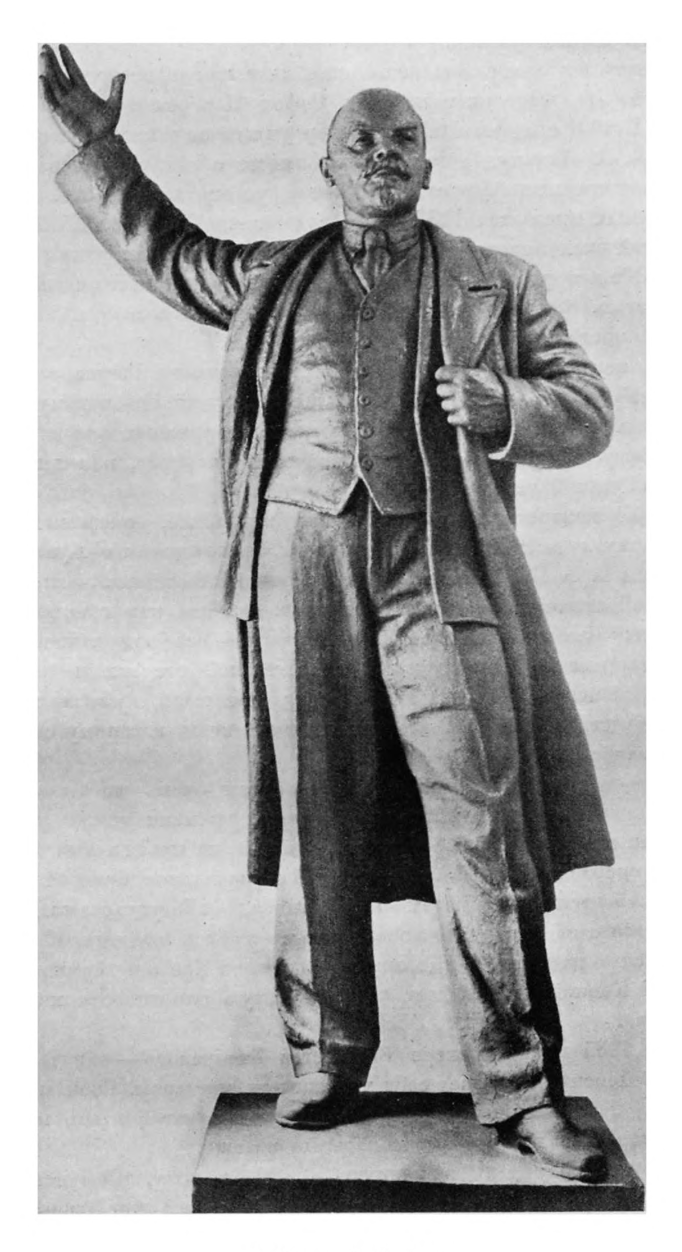
Спокойно и основательно закрепляя свою реалистическую эрудицию, Шварц в 1937 году во всеоружии мастерства возвращается к ленинской теме. Он создает статую великого Ленина. Все творческие силы, весь профессиональный опыт отдал Шварц этому произведению. Оно полно мысли, чувства большого внутреннего напряжения. В нем есть характерность ленинского облика и настоящий пафосный образ гениального вождя пролетарской революции.

* * *

Зиновий Виленский родился в селе Корюковке на Черниговщине в бедной еврейской семье, состоявшей из одиннадцати человек. С малых лет он рисовал и во что бы то ни стало хотел сделаться художником. В 1914 году он попал в Киев и был принят в Художественное училище на живописное отделение.

Четыре тяжелых года провел Виленский в Киеве, с трудом перебиваясь на скудные подачки еврейского благотворительного общества, и, не окончив училища, в 1919 году возвращается на родину.

Установление советской власти на Украине открывает перед Виленским широкую дорогу к искусству. В 1921 году Зиновий получает командировку в петроградскую Академию художеств. Но серьезная болезнь помешала ему учиться и вынудила вновь возвратиться к родным. Однако, уже в будущем году, оправившись от болезни, он в третий раз покидает Черниговщину и направляется в Москву. Из-за отсутствия свободных мест на живописном факультете он временно поступает на скульптурное отделение ВХУТЕИНа. Несколько месяцев занятий было достаточно, чтобы заинтересовать начинающего живописца скульптурой, и Виленский решает стать скульптором.



Л. Шварц. В. И. Ленин

В 1928 году Виленский хорошо окончил скульптурный факультет, получив звание скульптора-монументалиста. Он был в числе двадцати трех человек, премированных заграничной командировкой.

Свою карьеру скульптор Виленский начинает как оформитель. Для музея «Каторги и ссылки» он выполняет портрет Софьи Перовской и небольшую фигуру «Каторжанин». В 1931 году молодой скульптор участвует в конкурсе на монументальный памятник В. И. Ленину, а вслед затем вместе с одним из товарищей по профессии исполняет трехметровую статую Ильича, установленную в г. Азове.

На юбилейных выставках 1933 года «Художники РСФСР за XV лет», и «XV лет РККА» Виленский экспонирует «Голову негритянки» и композиционную группу «Конная разведка». Обе эти работы привлекли внимание прежде всего своей искренностью и выразительностью. Они свидетельствовали о вдумчивой мысли и незаурядной пластической одаренности автора.

В «Голове негритянки», приобретенной впоследствии Государственной Третьяковской галлереей, с особой полнотой сказался присущий Виленскому реализм ощущения. В толстых губах, в приплюснутом носе, в курчавых волосах он увидел не экзотическую маску, а одухотворенный человеческий портрет, привлекательный и не лишенный своеобразной красоты.

Последующие портреты Виленского — это интимные, прекрасно вылепленные бюсты близких ему людей: отца, матери, дочери, за которыми следует тепло прочувствованный образ В. В. Куйбышева и целая серия необыкновенно жизненных, переданных с этюдной свежестью портретов рабочих. Свобода композиционных приемов, мягкость манеры, безошибочная наблюдательность — все эти качества, развиваясь в портретном творчестве, передаются в значительной степени и монументальным произведениям Виленского. Глубокий лиризм его замыслов превосходно дополняется прирожденным чувством меры и художественным тактом, которому скульптор почти никогда не изменяет.

Виленский — целеустремленный и вместе с тем очень методичный художник. Каждый более или менее продолжительный отрезок времени связан у него с разработкой темы, или жанра, или сюжетного мотива. Так, на протяжении двух лет скульптора занимает проблема конной группы. Чтобы правильно обрисовать человека на лошади, Виленский штудирует анатомию животного, в «Бегущей лошади» изучает ее движение, в «Пристеле» портретно воспроизводит лошадь наркома обороны. Он создает «Кавалерийскую разведку» и «Дозор» для выставки Красной Армии, а на выставке «XV лет Первой Конной» показывает конную статую народного комиссара обороны К. Е. Ворошилова.

Начиная с 1935 года в центре творчества Виленского — образ С. М. Кирова. В этот период Виленский ощущает себя уже зрелым мастером. Свои мысли он умеет выражать легко и независимо, у него выработался устойчивый индивидуальный почерк, усовершенствовались профессиональные навыки.

Скульптурную сюиту, посвященную С. М. Кирову, Виленский начинает полуфигурным портретом. После выставки 1935 года этот портрет, отлитый в бронзе, устанавливается на территории завода «Динамо» и в зале станции метро «Кировская».

Следующая работа Виленского — большой барельеф Кирова, приобретенный музеем Красной Армии. Это, так сказать, промежуточный этап — переход к монументальной статуе, к произведению большой идейности и подлинного вдохновения. Виленский получает заказ на памятник Кирову для г. Боровичей.

В многочисленных эскизах ищет скульптор убедительную композицию фигуры. Работа его над статуей превращается во всепоглощающую задачу. Характерность позы, естественность жеста, реализм сходства и общая поэтическая приподнятость — таковы качества созданного Виленским памятника Кирову — пламенному трибуну, любимцу народа и партии.

Окончив заказанный памятник, Виленский приступает к новой статуе Кирова для юбилейной выставки Красной Армии и Флота. Это тот же простой, убедительный, монументальный образ Кирова, только взятый в исторической ретроспективности. Это Киров эпохи гражданской войны, олицетворяющий решимость, мужество, силу революционного народа.

Созданные Виленским статуи Кирова принадлежат к тому роду произведений искусства, которые являются делом жизни художника. В них осуществился огромный творческий взлет скульптора. Его попутные работы 1937 года — «Закидчик электропечи» и «Беженцы Герники», — несмотря на все хорошие качества, не подымаются до значительности кировского образа, создание которого поставило Виленского в первую шеренгу мастеров советской скульптуры.

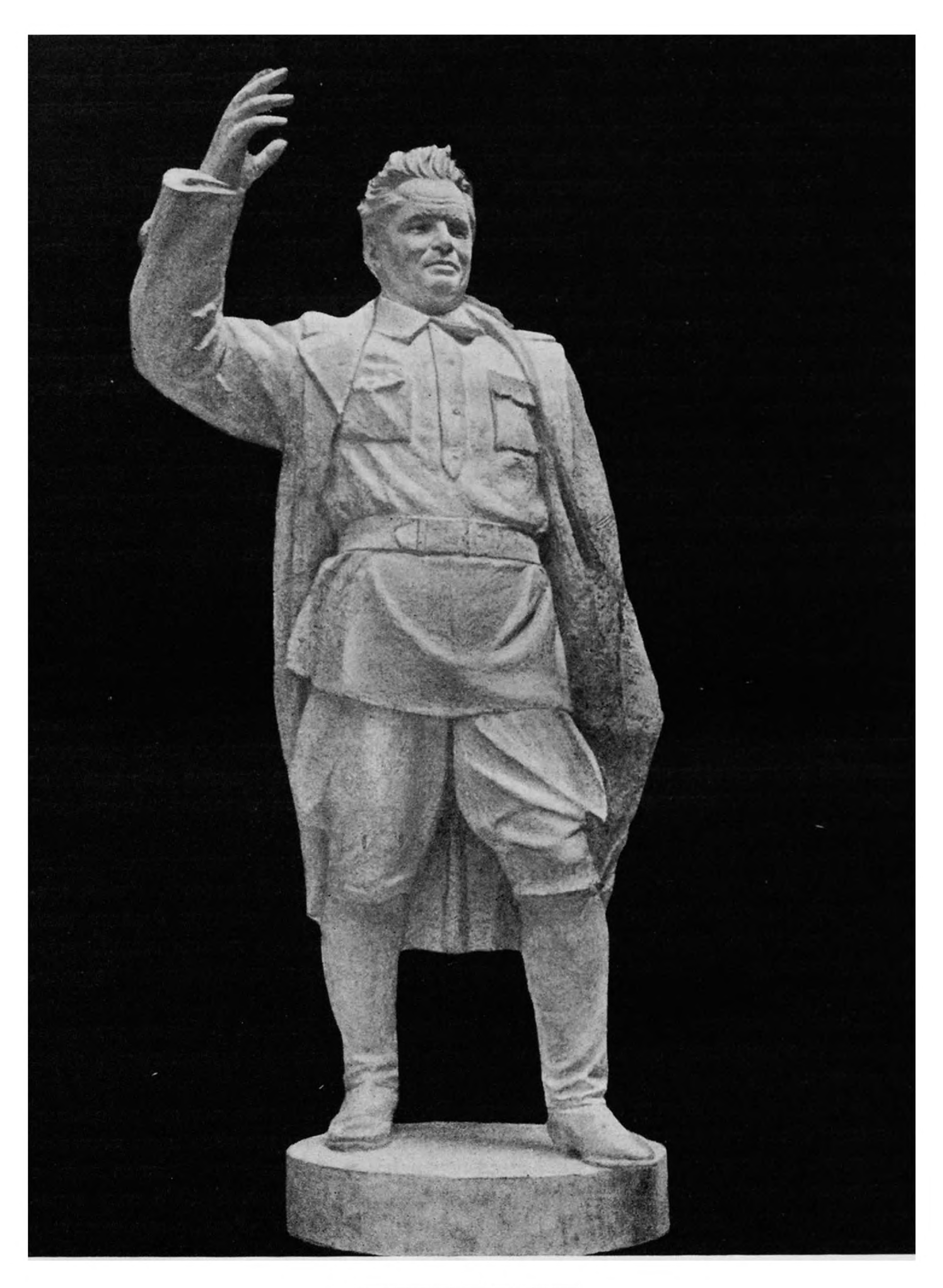
* * *

Павел Баландин — один из самых молодых и талантливых представителей советской скульптуры. У него интересная биография — батрака, беспризорного, правонарушителя. Безрадостное детство в чужой семье, полная лишений юность, ранняя самостоятельность и, наконец, начало новой жизни в детдоме. Начиная с этого момента, Баландина воспитывает советская власть. В 1928 году он поступает в Абрамцевские скульптурно-художественные мастерские, а оттуда переходит в школу Богородской игрушечной артели.

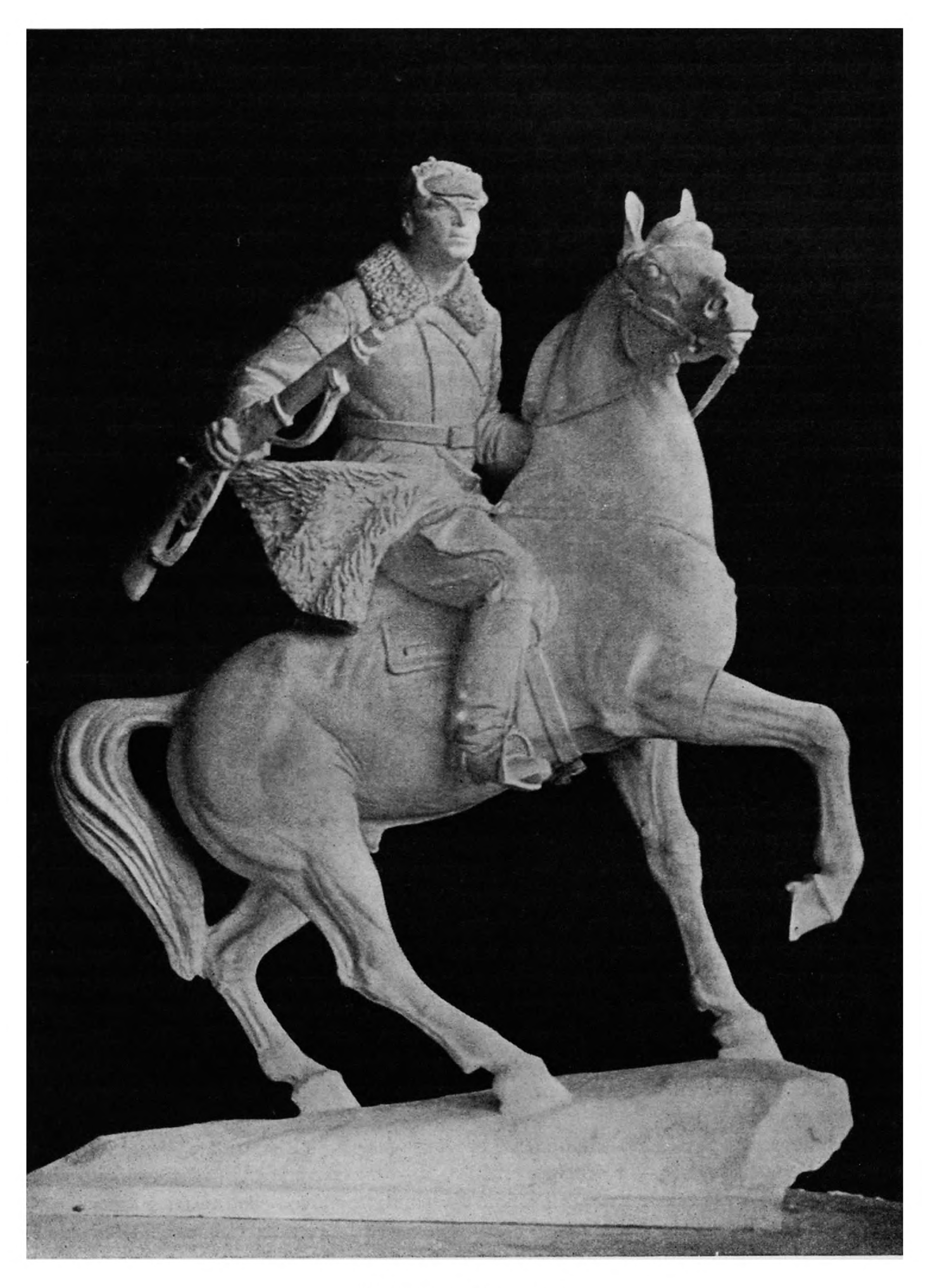
В мастерских Абрамцева начинающий художник выполняет свои первые работы на дереве. Он ощущает в себе огромные запасы творческой энергии. Чтобы как-нибудь израсходовать ее, он принимается за скульптурную обработку берегов реки Воре. На земляных обрывах над водой возникают причудливые головы людей, очертания животных. В Богородске Баландин продолжает создавать малые формы деревянной скульптуры.

После Богородска в 1932 году Баландин работает в Москве, в Институте художественной промышленности. Здесь он создает ряд моделей для дерева, камня, кости и керамики.

В 1934 году по заказу Всекохудожника Баландин выполняет четыре небольшие композиции для гостиницы «Москва». Это первые вехи творческого пути молодого скульптора. В короткий срок он становится признанным анималистом. Один за другим появляются «Бык», «Лось», «Баран» и другие подобные сюжеты. К 1935 году относятся его первые монументальные произведения — «Рысь» и «Тур», установленные на воротах Московского зоопарка.



3. *Виленский. С. М. Киров*



И. Баландин. Пограничник

По силе своего дарования молодой художник уже в состоянии соревноваться с лучшими мастерами анималистического жанра — В. А. Ватагиным и И. С. Ефимовым. Баландин в своем творчестве удачно синтезирует основательность зоолога, присущую Ватагину, и остроту характеристик, свойственную Ефимову. В представлениях звериного царства Баландина равно восхищают свободная горделивость животного и его мягкая ленивая грация, спокойствие позы и стремительность движения. Баландин редко ограничивается простым изображением зверя. Он всегда стремится к содержательным композициям, в которых раскрывает поведение животного, показывает драматические эпизоды борьбы и трогательные картинки любовных отношений. Характерны в этом смысле работы Баландина, побывавшие на скульптурной выставке 1937 года: «Архар», «Борьба тигра с медведем» и «Весна».

В течение 1937 года Баландин работал над огромной статуей быка для Всесоюзной сельскохозяйственной выставки. Бык получился величественным, он поражает своим могучим сложением, декоративной красотой своих форм. Это великолепный образец производителя в животноводческом хозяйстве страны. Это вместе с тем показатель новых возможностей в развитии анималистического жанра советской скульптуры.

В последний период Баландин расширяет рамки своего творчества. Он выходит за пределы анимализма. Это естественно для молодого скульптора, который не может оставаться безучастным зрителем окружающей его замечательной жизни. Его прежде всего привлекают героические моменты — боевая служба советских пограничников. Почти параллельно Баландин создает три, единые по теме, композиции: «Пограничник на коне», «Дозор» и «Последний басмач». В этих произведениях художнику еще не вполне удается связать несколько стилизованную лошадь и реально изображенного человека. Однако, в самом образе пограничника Баландин правдиво выражает мужество, силу, зоркую настороженность часового Советской земли.

* * *

Матвей Листопад с 1921 до 1927 года провел в стенах ВХУТЕИНа, там же прошел аспирантуру и был оставлен в качестве преподавателя. Прежде чем стать художником, Листопаду пришлось испытать многое. С восьми лет он вместе с матерью батрачит, затем проходит сквозь трудные и обидные годы ученичества в слесарной и сапожной мастерских, в 1916 году попадает в «Дом призрения», который после революции превращается в детский дом. Рисунки, карандашные наброски Листопада, сделанные за время пребывания в детдоме, обращают внимание педагогов на его художественные способности. Листопаду было четырнадцать лет, когда он вылепил первую свою скульптуру — бюст Пушкина. Десять лет спустя, оканчивая ВХУТЕИН, Листопад удостаивается премии за два дипломных барельефа — «1905 год» и «Октябрьская революция». С этими барельефами он впервые выступает на выставке молодых художников в 1928 году.

Несмотря на молодость Листопада, его творчество уже можно разделить на два периода. Первый период—от 1928 до 1932 года—связан с преподавательской работой и накоплением профессиональных знаний. Художник пробует свои силы в скульптурном портрете, в эскизах фонтанов, в проектировании памятников Ленину, Шевченко,



М. Листопад. Шахтер

погибшим бойцам в Даурии. В этих произведениях сказываются самые разноречивые, еще не ассимилированные художником влияния египетской скульптуры и нового западного искусства, русского классицизма и школы ленинградского профессора А. Т. Матвеева. Творческая самостоятельность Листопада начинается его барельефом «Ворошиловский субботник в колхозе», исполненным для выставки «XV лет РККА» в 1933 году. К этому времени Листопад переезжает из Ленинграда в Москву, оставляет педагогику и полностью отдается творчеству.

1934 год почти целиком посвящен статуям для стадиона «Электрик». Вместе с Тавасиевым, Иодко, Шварцем и другими скульпторами Листопад решает очень трудную задачу оформления полуконструктивной, полуклассической архитектуры стадиона. Его «Физкультурник с мячом» и «Физкультурник-стрелок» выгодно отличаются простотой и свежестью пластической формы.

Безыскусственность позы и лепки, ясность образа свойствены также последующим произведениям Листопада, и прежде всего статуе «Шахтер», превосходно сочетающей индивидуальность характера с обобщенностью типа.

С 1936 года в течение двух лет Листопад увлечен созданием образа советской женщины — колхозницы. Он начинает с набросков, эскизов, два из которых представляют самостоятельный интерес. Один эскиз наталкивал художника на путь жанрового, другой — на путь декоративного решения. Листопад выбрал второй вариант, правильно учитывая назначение своей работы. Для Химкинского речного вокзала и для Всесоюзной сельскохозяйственной выставки он заканчивает в 1937 году две статуи, очень близкие друг другу по мотиву, достаточно убедительные, но все же менее жизненные и монументальные, чем мужская фигура «Колхозника-северянина», сделанная в этот же период.

Листопад — привлекательный художник, искренний, естественный, обладающий настоящим реалистическим чутьем и несомненным дарованием монументалиста. Скромный и добросовестный скульптор, он с первых самостоятельных шагов выделяется из числа своих сверстников. Почти каждая его очередная работа свидетельствует о не раскрытых еще потенциальных возможностях. Листопад никогда не почивает на лаврах. Медленно, незаметно для глаза в его творчестве происходят изменения, накопляется разносторонний опыт. Новые композиционные и пластические качества легко переходят из одного произведения в другое. В последних статуях, исполненных для Химкинского речного вокзала и для Всесоюзной сельскохозяйственной выставки, в «Шахтере» и «Колхознице», показанных на осенней выставке в 1937 году, наконец, в монументальной статуе Сталина с неожиданной очевидностью обнаружилась зрелость скульптурного мастерства Листопада, реалистическая полноценность его творчества.



СПИСОК ЦВЕТНЫХ РЕПРОДУКЦИЙ



СОДЕРЖАНИЕ

МОЛОДЫЕ МАСТЕРА ИСКУССТВА



Художественный редактор
И. Л. ЛИВШИЦ.

Технический редактор
В. А. СУТИН.

Корректор
В. Л. БОГОСЛОВСКИЙ

Выпускающий
В. Г. КАЦ.

Сдано в производство 17 июля 1938 г. Подписано к печати 22 сентября 1938 г. „Искусство“ № 9727. Индекс 101. Форм. бум. $82 \times 110^{1}/_{16}$. $12^{11}/_{16}$ бум. л. $50^{3}/_{4}$ печ. л. $28^{3}/_{4}$ учетно-авт. листов. Зак. 414. Тираж 5000 экз. Леноблгорлит № 3829. Отпечатано в 21-й типографии ОГИЗа РСФСР треста „Полиграфкнига“ им. Ивана Федорова (Ленинград, Звенигородская, 11) под наблюдением директора типографии И. И. С и в к о в а, технического директора Н. Н. Б е л о в а, заведующего производством И. Х. К л е т к и н а и художника А. С. Б а р а н о в а

Цена 22 руб.

Переплет 3 руб.

ОПЕЧАТКИ

Страница	*Строка*	*Напечатано*	*Должно быть*
15	9 снизу	Никак не внешние	Никакие внешние
57	1 сверху	раллито	развито
83	10 снизу	Ф. Феркельман	А. Феркельман
84	9 снизу	награждена	награждена
102	3 и 4 сверху	человека, и Бабанова	человека. Бабанова
102	4 снизу	Но на премьере	На премьере
103	9 сверху	близок к ее	близок к его
109	подпись под фото	О. Зеркалова	Д. Зеркалова
116	19 сверху	Дон Жуан	Дон Гуан
120	3 сверху	Союзных республик	и Верховных Советах Союзных республик
139	24 сверху	намешливая	насмешливая
186	7 снизу	кинемография	кинематография
187	7 сверху	кинемография	кинематография
188	2 снизу	оказалось	оказалась
191	4 снизу	Герасимову	Герасимова
198	3—4 снизу	испольуют	используют
208	1 сверху	жизн	жизни
229	18—19 сверху	эмоцнально	эмоционально
230	10 сверху	трагедий но	трагедийно
239	13 снизу	подлинного	подлинного
261	13 сверху	сокрущающего	сокрушающего
333	6 сверху	партии в балетах	партии в балетах
360	3 снизу	эрана	экрана
362	11 снизу	о картине	в картине
364	21 сверху	профессор	профессора

„Молодые мастера искусства“.



25 руб.